Le Ring, forme ou programme ?
André BOUCOURECHLIEV

Les Soldats de B.A. ZIMMERMANN
Laurence HELLEU

Pour une analyse de la différence
Jean-Philippe GUYE

Regards sur l'improvisation
Jean-Pierre LEGUAY

DOSSIER : KLAUS HUBER
Introduction
Marc TEXIER, Martin KALTENECKER

L'ébranlement de la conscience
Klaus HUBER

Erniedrigt - Geknechtet - Verlassen - Verachtet
Max NYFFELER

Hors texte
Robert PIENCIKOWSKI

Hommage à Bach au XX^{e} siècle
Klaus HUBER

Catalogue, bibliographie, discographie

CHRONIQUES

issn 0981-8642 - distribution DISTIQUE - CLEA Diffusion - 80 F.

ENTRE TEMPS

MUSIQUE CONTEMPORAINE

ENTRE TEMPS

Publié avec le concours du Centre National des Lettres

COMITÉ D'HONNEUR :

LUCIANO BERIO
ANDRE BOUCOURECHLIEV
PIERRE BOULEZ
JOHN CAGE
CELESTIN DELIEGE
BETSY JOLAS
PIERRE SCHAEFFER
IANNIS XENAKIS

COMITÉ DE RÉDACTION :

ANTOINE BONNET
HUBERT GUERY
JEAN-PHILIPPE GUYE
MARTIN KALTENECKER
FRANÇOIS NICOLAS
GERARD PESSON
MARC TEXIER

CORRESPONDANTS :

ALDO BRIZZI (Italie)
JOSE-LOUIS CAMPANA (Argentine)
BERNARD FOCCROULE (Belgique)
PIERRE GERVASONI (Finlande)
MICHAEL JARRELL (Suisse)
EMMANUELLE LOUBET (Allemagne)
MOTOKO ONCHI (Japon)
JOHN REA (Canada)
MICHEL BERTHOMIER (Poitiers)
PIERRE-ALBERT CASTANET (Rouen)
JOELLE CAULLIER (Lille)
BEATRICE CHEVASSUS (Lyon)
DOMINIQUE HABELLION (Limoges)
ISABELLE HIS (Tours)
BERNADETTE LESPINARD (Grenoble)

DIRECTEUR DE PUBLICATION :

GERARD PESSON

SECRÉTARIAT DE RÉDACTION :

ANTOINE BONNET
FRANÇOIS NICOLAS

SOMMAIRE

André BOUCOURECHLIEV : Le Ring, forme ou programme ? 5
Laurence HELLEU : Les Soldats de B.A. ZIMMERMANN 15
Jean-Philippe GUYE : Pour une analyse de la différence 29
Jean-Pierre LEGUAY : Regards sur l'improvisation 51

DOSSIER : KLAUS HUBER
Martin KALTENECKER, Marc TEXIER : Introduction 73
Klaus HUBER : L'ébranlement de la conscience 85
Max NYFFELER : Erniedrigt - Geknechtet - Verlassen - Verachtet 97
Robert PIENCIKOWSKI : Hors texte 127
Klaus HUBER : Hommage à Bach au XX^{e} siècle 135
Catalogue, bibliographie, discographie 142

CHRONIQUES :
Belgique : ARS MUSICA 89 147
Michel Chion in Analyse Musicale (F.N.) 150
Brian Ferneyhough in Contrechamps (F.N.) 152

LE RING : FORME OU PROGRAMME ?

André BOUCOURECHLIEV

Dans la bibliographie wagnérienne — presqu'aussi vaste que celles de Goethe et de Napoléon, *recordmen* inégalés — les études sur la forme sont très rares. En fait, deux ouvrages seulement ont été, à ma connaissance, consacrés au sujet : celui d'Alfred Lorenz (*Das Geheimnis der Form bei R. Wagner*), qui date d'avant la dernière guerre, et celui, plus bref et plus récent, de Carl Dahlhaus (*Formprinzipien in Wagners « Ring »*), tous deux presqu'inconnus en France.

Est-ce à dire que le concept de forme chez Wagner est « irrelevant », du moins en tant qu'abordé par la musicologie ? Ou plus simplement, qu'il fait peur ? N'est-il pas, surtout, en état de constante évolution dans les consciences des générations, demandant une approche elle-même évolutive, constamment renouvelée ? Dans cette hypothèse, les apports à la connaissance de la forme wagnérienne, et spécialement du *Ring*, ne peuvent être l'apanage ni d'un individu ni même d'une époque : ils seront toujours collectifs et toujours provisoires.

On est frappé de constater à quel point encore les jugements du public sur le langage musical wagnérien procèdent de la référence *négative*. La *mélodie* de Wagner « n'existe pas » : la référence est celle du bel-canto. Le

rythme de Wagner est « insaisissable »: la référence, cette fois, est celle de la « carrure ». La *forme* elle-même n'apparaît *qu'en creux*, pour autant qu'elle se réfère non à un processus, mais à un musée des formes et qu'elle signe l'absence effective de schèmes formels constitués, issus soit de l'opéra, soit de la symphonie traditionnels.

Reprenons quelques-uns de ces termes, pour les soumettre à la question et, le cas échéant, pour leur faire céder la place à d'autres.

La mélodie a été, depuis la chute de la polyphonie, une dimension musicale privilégiée, « incontournable »: sans elle, point de musique, mais des « cris » — ces « cris » que l'on aura tant reprochés à Wagner, comme naguère à Beethoven, comme bientôt à Schönberg. Or il s'agit chez Wagner d'une *réintégration* de la mélodie dans la totalité du phénomène musical, réintégration que l'on observe déjà, solitairement, chez Beethoven. Il s'agit ici, en fait, rien moins que de la ré-invention d'un espace polyphonique où le dualisme vertical-horizontal, mélodie-harmonie est dépassé. Schönberg et surtout Webern iront jusqu'aux confins de cet espace-là.

Dans le même temps, cependant, et ce n'est pas un mince paradoxe, naîtra le concept de « mélodie infinie » chez Wagner. Il avait été lancé par le compositeur lui-même et désignait dans son esprit un discours musical sans scories, où tout doit faire sens. Débordant l'intention de son auteur, le terme fit fortune, comme on sait, et devint un stéréotype. Mais si les stéréotypes ont la vie dure, ce n'est jamais par hasard: car quelque chose, chez Wagner, est bien *perçu comme infini*. La mélodie avait polarisé cette perception en raison de sa position surévaluée, non de sa position dominante. N'est-ce pas plutôt à l'*harmonie*, qui est à sa source, que le terme d'« infinie » doit être appliqué ?

L'harmonie wagnérienne est le modèle idéal du processus évolutif. Elle exacerbe ses facultés de transformation et de modulation jusqu'aux limites de la saturation, jusqu'au vertige et jusqu'au point — jamais cependant transgressé — de mettre en question sa propre existence. « Moduler d'un ton à un autre » est, de ce fait, une expression en train de se vider de son sens. Venant de quel ton, allant vers quel autre? Venant, en réalité, d'une modulation, s'enchaînant à une autre; c'est-à-dire, flottant dans un état de perpétuelle *migration*. On voit que le discours classique sur l'harmonie fonctionnelle, qui nomme des degrés et des fonctions — qui donc se représente le temps comme quelque chose que l'on peut arrêter pour en identifier tel ou tel

point — n'a plus de sens (ou: moins que jamais). Il s'agit bien d'un temps *insaisissable hors de son flux même*.

Y flottent également des constellations harmoniques instables, à polarité ambiguë (dont la septième diminuée n'est que l'aspect provisoire le plus simple et le plus efficace), qui font du diatonisme, « base saine » de la tonalité, une sorte de champ mythique du désir, constamment miroitant, sans cesse dépassé, qui commence à perdre son rôle de « référent » du chromatisme pour ouvrir à celui-ci la voie d'une hégémonie nouvelle.

Voilà mise à l'épreuve, à force d'être différée, refusée, sans cesse renvoyée au futur, la *cadence*: non seulement comme événement local, mais aussi — et surtout — comme « programme de base » de la *forme* tonale, laquelle implique, et même étymologiquement, une chute (*cadere*), une *fin*. Voici déjà constitué, sous la catégorie harmonique, un temps musical conçu comme *avenir infini*.

L'harmonie est-elle un « paramètre »? Certes, ce terme, appliqué également au rythme, aux intensités, au timbre figure dans notre discours sur la musique, et avec une certaine utilité. Mais plus on se penche sur le langage musical de Wagner et sur celui de Debussy, plus l'approche du phénomène musical sous le signe des paramètres apparaît comme inadéquate, voire dé-réelle. Resurgie en ces dernières décennies comme nécessité opératoire pour toute une génération, l'approche paramétrique apparaît aujourd'hui dépassée. Les actes dissociatifs qu'elle implique, quoique provisoires, n'en laissent pas moins comme une béance dans notre connaissance analytique, et comme une blessure au corps musical. D'ailleurs, d'autres discours, plus fidèles à ce *corps en vie* qu'est la musique, se cherchent aujourd'hui de par le monde.

Quoi qu'il en soit, et au regard de Wagner de façon exemplaire, on peut considérer l'harmonie non comme un paramètre, mais comme le *lieu même* du phénomène musical, où s'harmonisent justement, et d'où irradient tous les aspects sensibles du langage. C'est dire, quant à Wagner, que l'harmonie est le *programme* spécifique et irremplaçable de son univers, qui conditionne, coordonne et délimite toutes ses constellations musicales concrètes: je reviendrai sur cette notion.

Le *rythme* chez Wagner, dans la mesure où il est (comme en toute musique) indissociable du phénomène musical global, procède du même principe évolutif spécifique au programme harmonique.

Dès lors que la cadence n'est plus *le paradigme du temps musical* — c'est-à-dire de la forme —, ou, si l'on préfère, dès lors que la forme n'est plus *une métaphore de la cadence*, avec ses phases initiales, culminantes et résolutives (terminales), mais un *processus infini*, se trouvent contestées les notions de *périodicité* et de *symétrie* propres au phénomène musical tonal considéré sous la catégorie de la métrique.

En l'absence d'un vocabulaire du temporel plus approprié et rigoureux que celui dont nous disposons encore, je rappellerai ici les catégories simples de temps *strié* et de temps *lisse*, introduites par Boulez et qui gardent fraîcheur et éloquence. Le strié se réfère à la périodicité, à la pulsation et à la symétrie, tandis que le lisse ne connaît pas de références rythmiques *a priori* (qu'elles soient explicites ou implicites). Or puisque nous avons parlé du temps musical en termes d'harmonie (et qu'il n'est évidemment pas question de limiter sa manifestation aux rythmes et aux mètres, quoi qu'en pense le public), ne convient-il pas de parler tout aussi bien d'harmonie striée (en désignant par là l'harmonie régie par le diatonisme et la cadence) et d'harmonie lisse, ou chromatique, qui s'affranchit, elle, du principe cadentiel? Car c'est de cette harmonie-là que relève, me semble-t-il, la musique de Wagner, ou du moins, est-ce là la direction vers laquelle elle *tend* (en attendant que le XX^e^ siècle consacre son aboutissement). Nous sommes bien en présence, chez Wagner, d'un *temps lisse* (tous « paramètres » confondus), apériodique et asymétrique, susceptible de *moduler* à l'infini, selon la volonté du compositeur et conformément au programme de base. Moduler, dis-je: ce terme, réservé à l'harmonie, le voici intégré à la catégorie plus générale du temps. Car les structures temporelles modulent effectivement et sans cesse, hors de toute référence posée *a priori*. Il est assez intéressant, me semble-t-il, de commencer à confondre et à interchanger des notions jusque-là cloisonnées. Car cela peut nous mener encore plus loin.

Qu'en est-il des *durées* chez Wagner? Elles sont de moins en moins tributaires d'un système périodique univoque c'est-à-dire d'un programme tonal et se conforment au programme harmonique évoqué plus haut. Or ce programme est à la fois assez spécifique pour donner à une œuvre comme le *Ring* son principe temporel général (tout en laissant le champ libre aux innombrables *gestes* rythmiques du compositeur), et assez *ouvert* pour intégrer un autre système rythmique constitué « à l'extérieur » — celui du texte poétique. Je ne m'étendrai pas ici sur les rapports texte-musique, dont la problématique — inépuisable — est

re-posée de façon variable dans toute œuvre vocale. Je rappellerai que la rythmique propre au texte possède, par nature, ses propres systèmes de relations de durées, d'accentuations et de timbre ; en revanche, j'insisterai sur le fait que *chez Wagner* ces relations sont elles-mêmes *composées*, construites, destinées à s'intégrer organiquement à un programme général qui d'ores et déjà prévoit leur mise en place dans des structures musicales. Dans cette optique, on mesurera l'importance du *Stabreim*, qui est, entre autre choses, un système d'assonances de *timbres apériodiques*, et qui a été préféré par Wagner au système périodique de la rime. On est un peu trop condescendant à l'égard du *Stabreim* wagnérien, taxé de « démodé » (il remonte, en fait, au premier Moyen-Age), mais on oublie qu'il est ici destiné délibérément à assumer une intention compositionnelle ; et cela, à un niveau premier, antérieur à la musique (non encore composée) : au niveau, précisément, d'un *programme*. C'est là sans doute un cas unique dans l'histoire de la musique « savante » (je dis « savante » : car la musique populaire, elle, manipule de tout temps, et d'instinct, des programmes communs à la parole et aux sons, d'une précision remarquable).

Quant aux durées musicales, considérées à l'intérieur du programme harmonique et de son chromatisme « lisse », ne peut-on déjà en parler en termes de *durées chromatiques*? On touche ici, dira-t-on, au paradoxe, une fois de plus. Toutefois, certains travaux théoriques, notamment de Stockhausen, sur le temps musical, nous fournissent à cet égard des instruments conceptuels nouveaux et audacieux (*Wie die Zeit vergeht...*, « Die Reihe », 1957) sur lesquels il est, bien entendu, impossible de s'étendre ici.

Il devient certes de plus en plus périlleux de s'aventurer sur ce terrain où les concepts inversent ou échangent leurs termes — harmonie striée ou lisse, durées diatoniques ou chromatiques... Et il faudrait préciser, relativiser, limiter, assortir de réserves ce que je ne peux ici que schématiser à l'extrême. Il faudrait indiquer, par exemple, les innombrables plages « striées » du *Ring* (asymétriques cependant dans leurs *proportions* au sein de la forme) ; il faudrait pointer les isochronies, les cellules rythmiques répétées jusqu'à l'obsession. Il faudrait également, dans cette forme-fleuve qui se dessine devant nous sans rivages et sans fin, repérer les « formes fermées » qui surgissent ici et là comme autant d'« îles formelles » — je pense par exemple à *Winterstürme*, à la Chevauchée des Walkyries, à cette micro-symphonie qu'est le thème du Walhalla, ou encore à cette redoutable « chanson à couplets » qu'est l'épisode de la Forge dans *Siegfried*. Néanmoins, je crois qu'il est peut-être plus utile d'aborder la nouveauté ahurissante de

l'univers wagnérien avec des concepts risqués et actuels — ici à peine indiqués — plutôt que de reprendre des méthodes d'analyse désuètes et un discours descriptif ou, pire encore, « additif », où l'on comptabilise des parties pour former un « tout » illusoire.

Evoquons à présent le réseau des Leitmotifs du *Ring*, à la fois *dans* la forme musicale et *hors* d'elle.

Commençons par le second point de vue : je veux parler du réseau thématique réduit à un « état mythique » — celui d'un *catalogue*.

Passons sur l'utilité de ce bréviaire (de ce « bottin administratif », disait Debussy), vendu aux portes de Bayreuth ; cette utilité est certaine. Qui d'entre nous n'en a bénéficié en tentant de s'orienter dans les structures de parenté, musicales et humaines, et dans l'inventaire des objets, symboles et idées, si complexes, du *Ring* ? Rappelons cependant que ce recours au catalogue implique un artifice, une opération *réductrice*, sans fonction autre qu'informative. Car la mise en fiche du Leitmotif wagnérien présuppose un état fondamental de celui-ci : or *il n'y a pas* d'états fondamentaux thématiques dans le *Ring*. Même les énoncés les plus spectaculaires, les plus insistants (jamais cependant répétés *textuellement*) et les plus importants sur le plan dramatique diffèrent entre eux. Où est LE Leitmotif, dans la partition, dans notre perception ? La forme sous laquelle il est inscrit au « catalogue » est, comme je l'ai dit, *mythique* : c'est un « portrait-robot » basé sur la prise en compte statistique d'un maximum de traits distinctifs. Dans cet état là, hors forme, les Leitmotifs n'ont pas d'existence musicale ; et ils ne préexistent pas à l'œuvre, tout comme les organes ne préexistent pas à un corps.

Dans la forme, en revanche, d'où ce « catalogue » est extrait pour des besoins mnémotechniques et didactiques, le réseau des Leitmotifs possède, faut-il le dire, un statut dramatique et musical de la plus haute importance. Son action s'exerce sur trois plans : un plan sémantique, trop évident pour que je m'y arrête spécialement, un plan formel *concret*, où le motif s'inscrit dans une réalité *hic et nunc*, où il est « en situation » tant dramatique que musicale, et enfin un plan structurel général, qui englobe tous les autres, et sur lequel je voudrais m'arrêter un peu plus.

Je ne parlerai ici que d'*un* Leitmotif — quel qu'il soit — pris comme modèle, laissant de côté le fonctionnement des motifs *entre eux*, leurs relations « intergalactiques » : plusieurs pages ne suffiraient pas à en rendre compte, et je ne peux que renvoyer là au texte important de Boulez, *Le temps re-cherché*, écrit pour Bayreuth en 1976 et recueilli dans « Points de repère ». Je ne parlerai pas davantage de la genèse des Leitmotifs, de leur origine que l'on dit unique

(le thème du Rhin), ni de leur unité : questions qui méritent d'être réexaminées à fond, mais qui dépassent, évidemment, mon propos.

Venons-en donc au Leitmotif *dans* la forme : comment s'y présente-t-il ? Comme un *ensemble d'états* soumis à la conduite dramatique et musicale et à l'économie — *discontinue* — de l'espace-temps wagnérien. Comme un ensemble d'apparitions tantôt fugaces et tantôt insistantes, comme autant de visions sonores nettes ou tremblées, de traits à peine suggérés ou puissamment marqués qui frappent notre mémoire et aussitôt se brouillent, se défont, se déforment et se reforment, sortis de quelque nébuleuse harmonique qui se concentre à point nommé pour « libérer » le motif et qui ensuite le dilue et l'engloutit... Autant de cristallisations sonores d'une idée en constante *mais non-linéaire* évolution, cristallisations dont aucune ne peut être dite première, préexistante. Le motif dans la forme n'apparaît pas comme un objet, mais comme *l'ensemble de ses métamorphoses*.

Cela va loin. Car cela vaut à dire que Wagner conteste ici la notion même de donné, *a fortiori* de « donné initial », et pour tout dire, de « thème » au sens de « thème à variations ». (Et cela, bien entendu, par delà la genèse, « l'histoire » d'un motif et de sa chronologie compositionnelle, et *quand bien même* il existerait une source originelle des Leitmotifs, ce qui est une tout autre question).

Je rappellerai que par cette contestation du « donné », Wagner s'inscrit dans une lignée exceptionnelle qui va du Bach des « Goldberg » au Beethoven des « Diabelli » et qui, au-delà de Wagner, se poursuivra chez Webern et ses successeurs. En effet, les devanciers illustres de Wagner auront, chacun à sa façon, contesté la notion de « thème » dans le corps vivant de la forme. Quand bien même ce thème avait été inscrit en exergue de leurs cycles de Variations, il se voyait *pulvérisé* comme « donné » concret, comme visage musical, dès la première variation, et se trouvait réduit à certains éléments fondamentaux de structure capables d'assurer la singularité des comportements musicaux dans l'œuvre et leur cohérence, à la façon, si l'on veut, d'une chaîne génétique. Dès lors il fonctionnait, tout au long du temps musical, comme un *programme*, au sens le plus actuel de ce terme, qu'il soit informatique ou génétique.

Programme : appliqué d'abord à l'harmonie wagnérienne, ce terme me paraît devoir s'appliquer tout aussi bien, sinon mieux encore, à cet autre facteur formel capital du *Ring* qu'est le réseau des Leitmotifs. Car ce que Wagner va ici produire, avant de le mettre en place comme matériau concret, ce n'est pas (ou pas seulement) un *répertoire* de

motifs mais, essentiellement, un réseau de *potentialités*, une grille susceptible de régir des comportements musicaux possibles et cohérents. Je rappelle avec insistance cette évidence : un programme n'est pas un répertoire, mais un *langage*.
Et en effet : parmi les choses stupéfiantes que l'on n'aura cessé de découvrir chez Wagner, et spécialement dans le *Ring*, il y a celle-ci, qui n'a jamais laissé de m'intriguer : comment était-il possible de bâtir une œuvre cohérente de seize heures, sur quarante années de travail, et avec l'interruption centrale de vingt ans qui verra naître *Tristan*, avec un matériau architectural qui servira du début jusqu'à la fin sans accuser de faille ni de scories ? Comment, en effet — alors qu'au début de son travail Wagner *ne savait pas* quel chemin prendrait ce travail, quels seraient sa durée et son visage définitif ? C'est que son « matériau » était *autre chose qu'un matériau* : un ruban génétique — si l'on veut garder cette image là — qui portait en lui les *conditions d'existence* et les *critères fondamentaux* d'une œuvre encore inconnue de son propre auteur.

Je voudrais, pour terminer, dire quelques mots des hiérarchies que Wagner établit dans la conduite des Leitmotifs au sein de la forme, et de leur perception.
Le Leitmotif considéré comme modèle structural sans localisations ni aspects privilégiés *a priori*, n'implique pas moins, de la part du compositeur, l'établissement de hiérarchies entre les visages concrets qu'il se voit s'attribuer. Le processus musical tout autant que le processus dramatique l'exige. Mais ces hiérarchies sont *plurielles* et *mobiles*. Les choix électifs se déplacent constamment sur la trajectoire de la forme, se précisent ici, se transforment là, se remémorent, voire se contredisent à dessein.
Or cette relativité des hiérarchies implique, également, un *opérateur* qui agit concurremment au compositeur et à ses interprètes au sein de cette forme en perpétuelle *formation*, et qui les articule *en dernière instance* : l'auditeur.
Que nous mêmes, auditeurs de Wagner, établissions nos propres hiérarchies au long du processus formel est, en effet, obligatoire. Certes, toute musique digne de ce nom nous fait l'obligation de coopérer avec elle, de nous confronter à elle au prix de grands bonheurs et parfois de grandes déconvenues : mais plus encore celle de Wagner, et particulièrement celle du *Ring*. Les raisons de cette exigence accrue sont nombreuses, rappelons-le : aucun repère relevant du répertoire formel de la musique — symphonique ou d'opéra — ne nous est ici donné ; l'asymétrie des phases, dramatiques et musicales, est totale ; le plan harmonique est mouvant comme le sable et le principe cadentiel y est constamment mis en question, et avec lui les « assises tonales » et leur pouvoir dynamisant. C'est dire qu'il s'agit dans le *Ring* d'un temps musical *ouvert*, en perpétuelle fuite, aux dimensions, d'ailleurs, inconnues jusqu'alors. Un temps *à faire* sans cesse, à reprendre d'une étape à l'autre, d'une nuit à l'autre... Il nous faut y tracer notre route, guidés certes par le déroulement dramatique et par le réseau thématique, mais qu'il faut sans cesse reconnaître pour nous y reconnaître. Coïncider avec ce temps en fuite, garder en vie son passé, anticiper, même, son avenir. Dans ce travail constant, la mémoire joue un rôle capital, chargée qu'elle est de retrouver dans le présent en marche les jalons antérieurs que le compositeur a posés, et d'opérer des liaisons vertigineuses, à mille mesures, à trois nuits de distance, entre un état et un autre état d'un motif, même et autre. Cela, en tirant nécessairement, quoiqu'instinctivement, des conclusions quant aux contextes — modifiés — de ces apparitions.
Il y a même une autre mémoire encore, susceptible d'être mise en jeu : celle de l'auditeur *déjà familier* avec le Ring ; ce n'est pas là, du moins pas essentiellement, une mémoire « culturelle », statique : elle porte en elle le réseau thématique à l'état vivant, tel qu'il est modifié, *déformé même*, dans ses voyages au plus profond de nous. C'est là un autre « état mythique » des Leitmotifs, leur ultime et intime métamorphose, qui se voit soudain confrontée avec la réalité sonore de l'audition.
Ainsi, l'auditeur au travail se verra reconnu comme le nécessaire *interprète* de l'œuvre, et c'est à lui qu'appartiendra le dernier mot. Forme ou programme, forme *et* programme ? Une œuvre nous parle : mais exige, pour vivre en nous, *que nous lui parlions*.

« LES SOLDATS » DE B.A. ZIMMERMANN

Aspects de la technique compositionnelle

Laurence HELLEU

Dans le texte de présentation de son œuvre *Dialogues*, Zimmermann écrivait :

> *« La composition a pour base une série symétrique comprenant tous les intervalles, à partir de laquelle sont obtenues les valeurs servant à l'organisation temporelle de la pièce. Les développements structurels de l'œuvre ne peuvent être qualifiés de sériels que dans une certaine mesure ; la technique sérielle a été utilisée davantage comme squelette de la texture compositionnelle et tout un ensemble de procédés mis en œuvre ne sont plus explicables par elle seule »*[1]

Cette citation définit aussi la technique d'écriture des *Soldats* dont la composition, commencée en 1958-1960 et achevée en 1963-1964, est contemporaine de celle des *Dialogues* (1960). Zimmermann, qui a eu le souci constant d'éviter certaines aberrations du sérialisme — particulièrement celles qui touchent à la relation entre conception et perception[2] —, a toujours maintenu à la surface des œuvres des éléments hétérogènes facilement repérables, principalement des citations et des motifs musicaux.

1. Zimmermann, Bernd Alois : « Dialogues » et « Monologues », tr. fr. in *Contrechamps* 5, nov. 1985, p. 50.
2. Cf. le texte d'introduction de Philippe Albèra in *Contrechamps, op. cit.*

Nous n'analyserons pas ici la technique du collage et de la citation dans *Les Soldats*[3]. Nous étudierons d'abord le *sérialisme* de l'œuvre en tant qu'il organise les *hauteurs*[4], puis les *motifs musicaux* (qui représenteront les *éléments hétérogènes)* et la manière dont ils s'intègrent à la structure sérielle. Nous ne nous bornerons pas à une simple analyse de la technique de composition: s'agissant ici d'un *opéra*, nous ne manquerons pas de mettre en rapport l'écriture musicale et le fonctionnement musico-dramaturgique.

I. Le sérialisme

L'opéra de Zimmermann est composé de quinze scènes, réparties en quatre actes:

Acte I: 5 scènes;
Acte II: 2 scènes;
Acte III: 5 scènes;
Acte IV: 3 scènes.

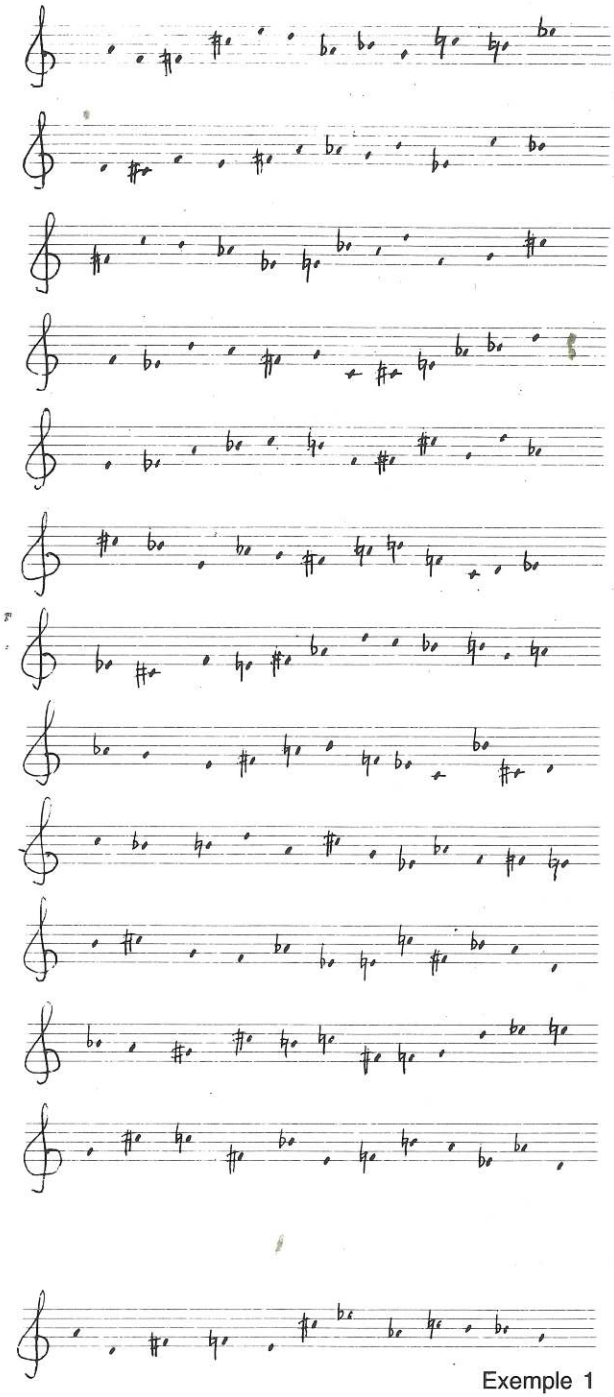
Les douzes premières scènes possèdent chacune leur propre série, les trois scènes du dernier acte étant fondées sur une recomposition du matériau sériel utilisé dans les trois premiers actes. La plupart des interludes sont construits sur une treizième série — celle même qui est à la base des *Dialogues*. L'exemple 1 présente ces (douze + une) séries.

On remarquera le total chromatique constitué par les premières notes de chacune des douze « séries scéniques » (il dérive d'une permutation symétrique de la série 1). Ce total chromatique est l'unique point de convergence analytiquement repérable de ces douze séries. En effet:

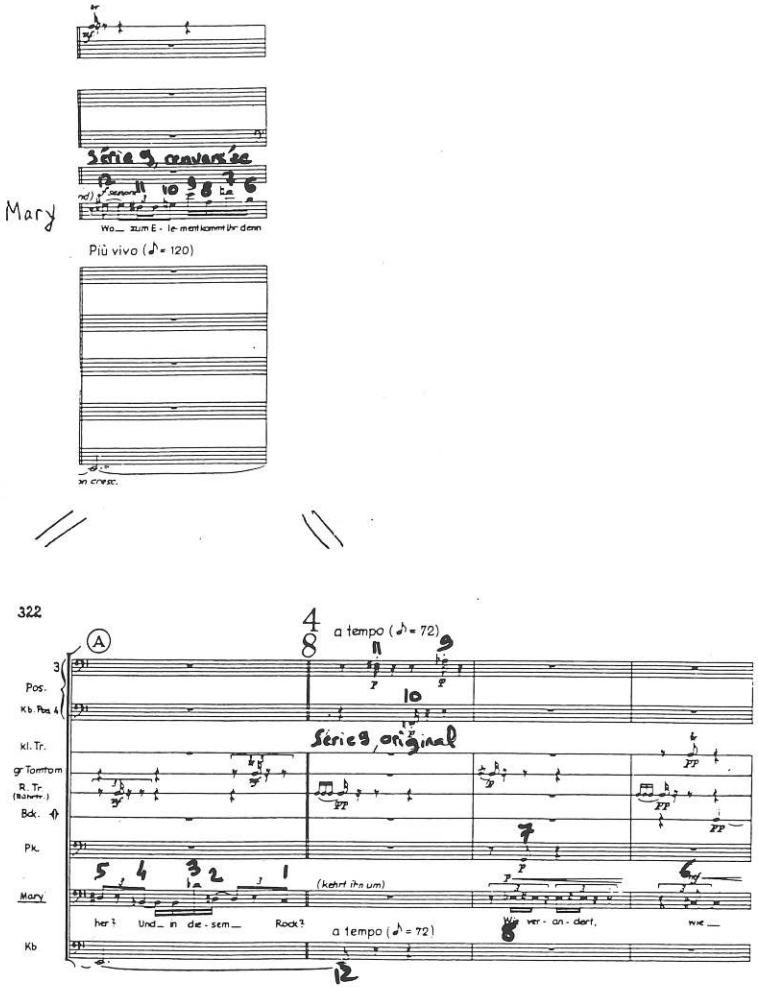
- La symétrie ne constitue pas un point commun puisqu'elle ne caractérise que cinq séries (les numéros 1, 7, 8, 11 et la série « interludes »).
- Neuf séries se décomposent en quatre segments de trois sons, trois séries (les numéros 3, 5 et 12) en deux segments de quatre sons et deux de deux sons, et la dernière (la série interludes) en deux segments de six sons.
- L'étude des isomorphies montre qu'un grand nombre de séries sont symétriques ou fondées sur des « symétries pertubées », leur deuxième hémistiche étant une combinaison, après renversement, rétrogradation, permutation, etc., des deux segments constituant leur première partie. Cinq séries font exception cependant: les numéros 4, 5, 6, 10 et 12.
- Seuls les intervalles de secondes mineure et majeure sont communs à toutes les séries.
- Enfin, peut-on parler de points communs entre des séries aussi différentes les unes des autres que la n° 12, composée de tritons, la n° 7, fondée sur une permutation des deux

3. Cette technique a été largement commentée dans la littérature consacrée à Zimmermann (pour l'essentiel en langue allemande). Cf. notamment l'ouvrage de Clemens Kühn: *Das Zitat in der Musik der Gegenwart-mit Ausblicken auf bildende Kunst und Literatur*, Hambourg, Wagner, 1972, pp. 58-84.

4. Il organise aussi les proportions de temps, en particulier les rapports de tempi entre les différentes strates musicales.



Exemple 1



Exemple 2

5. Cf. Zimmermann, Bernd Alois: Drei Szenen aus der Oper « Die Soldaten », in *Intervall und Zeit*, Mayence, Schott, 1975, p. 95.

6. Ceux des commentateurs de Zimmermann qui parlent de l'utilisation du sérialisme dans *Les Soldats* déclarent que les séries 2 à 12 dérivent de la première, qui fonde l'œuvre, et renvoient à l'« analyse » de Heinz-Josef Herbort (pochette du disque, Wergo, WER 60030). Or, Herbort ne fait rien d'autre que *décrire* les permutations de la série 1 engendrant les séries dérivées, sans soulever ce problème : toute permutation du total chromatique est aussi bien une permutation de la série 1.

7. Dans les œuvres composées avant *Les Soldats*, Zimmermann ne recourt jamais aux transpositions. Cf. Albèra, *op. cit.*, p. 17.

8. Bien que la scène I.3 fasse entendre à deux reprises une succession de douze sons énonçant une transposition. Fondée sur la série 3, cette scène utilise aussi une série secondaire, obtenue par la permutation des sons 1 et 5, et symétriquement 8 et 12.

gammes par tons entiers, ou la n° 11 dont chaque segment est un fragment de la gamme chromatique.

Zimmermann insistait pourtant sur le fait que « l'œuvre entière est fondée sur une unique série symétrique comportant tous les intervalles »[5], c'est-à-dire sur la série n° 1, dont dériveraient les onze autres. Or, toutes nos tentatives pour reconstituer ce processus de dérivation ont échoué.

Aussi, si notre propos n'est pas de mettre en doute l'existence d'une logique de l'engendrement des séries secondaires, nous pensons cependant que l'impénétrabilité du procédé compositionnel utilisé, de même que la grande disparité des séries intervenant dans *Les Soldats*, autorisent une interprétation pluraliste du sérialisme de l'œuvre : l'opéra de Zimmermann n'est pas construit sur *une* série, mais sur *des* séries. Nous dirons même que la seule unité, la seule convergence de toutes les séries, c'est le total chromatique qui les comprend toutes[6].

Le compositeur utilise la technique sérielle d'une manière quasi-thématique, caractérisée par :

1. Le souci de faire coïncider les articulations formelles — notamment les changements de tempi — et les enchaînements des formes de sa série ; l'exemple 2, extrait de la scène III, 2 (série 9), illustre ce procédé, à peu près systématique dans *Les Soldats*.

2. L'utilisation dramaturgique des développements centrifuges par les transpositions[7]. Ainsi, les quatre premières scènes de l'opéra n'utilisent que les quatre formes non transposées de leur série : l'original, le renversement et leurs rétrogrades[8]. La dernière scène du premier acte commence par un dialogue entre Marie et son père, qui veut savoir si les intentions de Desportes, l'officier de la noblesse qui fait la cour à Marie, sont sérieuses : Zimmermann n'utilise que les quatre formes originales de sa série. Après le départ de son père, pendant l'orage, Marie exprime son inquiétude, car elle aime encore Stolzius, le jeune bourgeois auquel elle est fiancée : première utilisation généralisée des formes transposées ; il en résulte une déstabilisation harmonique en contraste avec le début de la scène, au cours duquel certaines configurations d'intervalles réapparaissaient sans cesse. Cet exemple n'est pas isolé, le compositeur recourant toujours aux formes transposées des séries à des fins expressives.

3. La fonction dramaturgique des séries. Dans plusieurs scènes de son opéra, le compositeur a utilisé, en plus de la série principale, des séries appartenant à d'autres scènes, antérieures ou postérieures, comme le montre le tableau de l'exemple 3. L'introduction d'une série étrangère a tou-

Exemple 3

ACTE I

INTRODUZIONE	série 11
Sc. 1 (Strofe)	*série 1*
Sc. 2 (Ciacona 1)	*série 2* - série 1
TRATTO I	
Sc. 3 (Ricercari I)	*série 3* (+ série dérivée)
Sc. 4 (Toccata I)	*série 4*
Sc. 5 (Nocturno I)	*série 5*

ACTE II

INTRODUZIONE	« interludes »
Sc. I (Toccata II)	*série 6* - série 4
INTERMEZZO	séries 1-2-11
Sc. 2 (Capriccio. Corale et Ciacona II)	*série 7* - série 2 - série 1

ACTE III

PRELUDIO	« interludes »
Sc. 1 (Rondino)	*série 8*
Sc. 2 (Rappresentazione)	*série 9*
Sc. 3 (Ricercari II)	*série 10* (= Série 1)
ROMANZA	série 11
Sc. 4 (Nocturno II)	*série 11*
Sc. 5 (Tropi)	*série 12*

ACTE IV

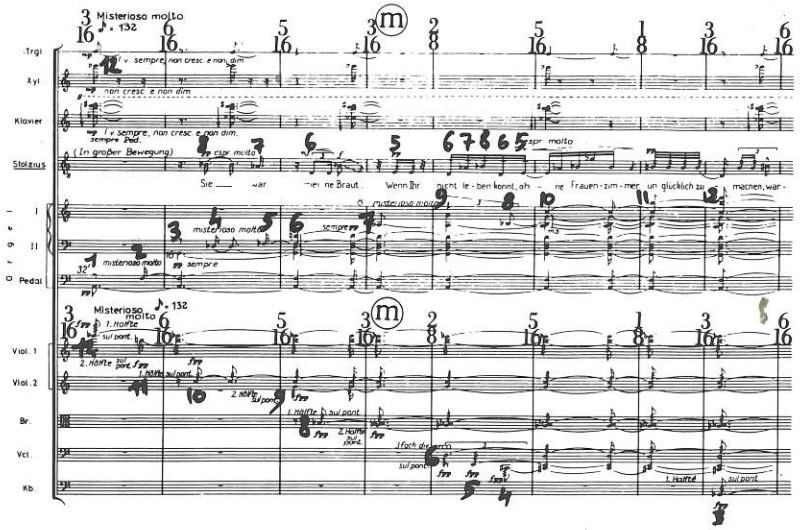
PRELUDIO	« interludes »
Sc. 1 (Toccata III)	séries 4-6-11-« interludes »
TRATTO II	
Sc. 2 (Ciacona III)	*série 7* - série 2 - série 1
Sc. 3 (Nocturno III)	« interludes »

répartition des séries dans les scènes et interludes des « Soldats »
(la série principale est en italiques).

jours une fonction dramaturgique. Ainsi la série 1, qui fonde la scène I, 1 dans laquelle Marie exprime son amour pour Stolzius, est-elle réutilisée plusieurs fois dans l'opéra, généralement par Stolzius, et pour évoquer cet ancien amour: l'exemple le plus frappant est celui des trois séquences *molto misterioso*, entièrement construites sur la série 1. Les deux premières séquences interviennent durant la scène II, 2. Stolzius, comprenant que Marie l'a trahi, perd la tête et prend intérieurement la décision de se venger (P. 299-300 et 304-306 de la partition[9]). Scène IV, 2: Stolzius vient d'empoisonner Desportes, qui a abandonné Marie après l'avoir séduite. Lui aussi a pris du poison. Il prononce ses dernières paroles avant de mourir sur les notes de la série 1: troisième *molto misterioso*.

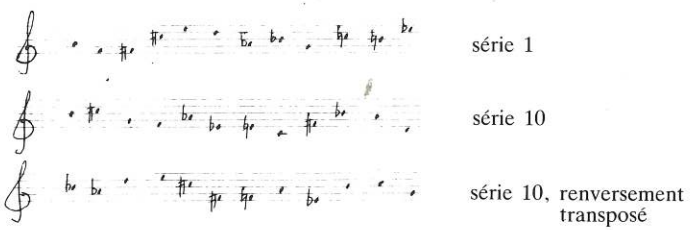
9. Mayence, Edition Schott, n° 6343.

Exemple 4



La relation dramaturgique entre ces trois récitatifs de Stolzius n'est pas seulement soulignée par l'utilisation de la série 1, elle l'est aussi par la répétition d'autres paramètres musicaux, tels que la succession métro-rythmique, l'instrumentation (orchestre à cordes, auquel s'ajoute l'orgue pour la troisième séquence), et l'écriture musicale, caractérisée par l'installation, un son à la fois, d'un total chromatique tenu.

Le matériau sériel de la scène III, 3 illustre d'une manière originale le sens dramaturgique de la série 1. En effet, la série 10, seule utilisée dans cette scène, est une forme déguisée de la série 1. Transposé à la seconde mineure inférieure, le renversement de la série 10 est identique au rétrograde de la forme originale de la série 1, en commençant à la huitième note[10]:



10. De plus, la série 10, sous sa forme originale, énonce successivement une note sur cinq de la série 1, également sous sa forme originale (Cf. exemple 5).

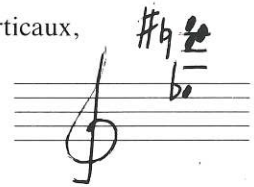
Exemple 5

Or, c'est dans cette scène III, 3 que Marie, mise en présence de Stolzius, maintenant en uniforme (il est devenu l'ordonnance du lieutenant Mary, qui rend visite à la jeune fille) ne le reconnaît pas, bien qu'elle lui trouve une ressemblance « avec une certaine personne ». De même, Zimmermann n'utilise pas la transposition de la série 10 qui énonce les notes de la série 1 — que nous ne pouvons donc reconnaître.

La répartition des séries dans les différentes scènes ne joue pas seulement le rôle habituellement tenu par les *leitmotive*. Zimmermann disait que dans *Les Soldats* « les actes et les scènes se répartissent exactement selon les principes énoncés par les "pluralistes" à l'intérieur de la sphère du temps : *un événement à venir précédant un événement passé* »[11]. La multiplication des séries, particulièrement à l'intérieur d'une même scène, est un des moyens qu'utilise le compositeur pour brouiller la chronologie.

II. Les motifs musicaux

Les principaux motifs qui parcourent l'opéra de Zimmermann sont :
le quintolet de doubles-croches,
les notes *ré* et *mib*,
les totaux chromatiques verticaux,
l'accord de quatre sons



le timbre de l'orgue.

Un rythme, deux hauteurs, deux accords, un timbre : en tant que matériau compositionnel, les motifs des *Soldats* sont caractérisés par leurs possibilités de combinaison, largement utilisées par Zimmermann. Certaines configurations sont particulièrement repérables :
— Le quintolet, joué sur la note *ré*, est omniprésent dans la scène I, 2, et fréquent dans la scène II, 2.
Les TC[12] sont joués par l'orgue dans trois interludes (*Tratto I, Intermezzo et Tratto II*) et dans la scène IV, 2.
Les motifs *mib* et *ré* s'associent dans la scène III, 5 pour former une seconde mineure mélodique, très expressive.
Durant presque toute la dernière scène de l'opéra, l'orgue fait sonner un *ré*.

Quel rôle jouent les motifs dans *Les Soldats* ? Dans l'opéra conventionnel, la fonction du motif est de connoter un « événement » dramaturgique qui peut être un lieu (le Walhalla), un objet (la tierce mineure représentant le couteau dans *Wozzeck*), un personnage, un état d'âme etc.

11. *Contrechamps, op. cit.*, p. 97. Nous soulignons.
12. Nous utiliserons désormais l'abréviation TC pour total chromatique.

La connotation du motif est inséparable du contexte dramaturgique dans lequel il intervient pour la première fois : chacune de ses réapparitions est donc redondante, et on peut dire que c'est le contexte qui crée le motif.

Il en va tout autrement dans *Les Soldats*, dont les motifs ne connotent rien d'autre qu'eux-mêmes[13], bien qu'ils soient dotés d'une réelle fonction dramaturgique : mais celle-ci — à l'inverse de la fonction dramaturgique des séries — est a-narrative ; le motif crée son propre contexte. Seul le quintolet de doubles-croches peut être considéré comme un « thème » lié à Stolzius, mais cette interprétation reste ambiguë. Certes, le quintolet est présent dans les deuxièmes scènes des premier, deuxième et quatrième actes, dans lesquelles Stolzius joue un rôle important ; mais ces trois scènes sont également les trois chaconnes et le quintolet, inscrit dans une succession métro-rythmique inexorable, y joue le rôle de la basse obstinée[14].

De plus, il est absent des trois séquences *molto misterioso*, au cours desquelles Stolzius cesse d'être passif et revendique son destin. Fondées sur la série 1, ces trois séquences utilisent les motifs *mib* et *mib-ré-mi♮-fa♯*. En tant que « thème de Stolzius », la présence du quintolet dans l'interlude sous-titré *Tratto I* peut se justifier par la situation stratégique de celui-ci : en effet, il succède à la *Ciacona I*, et précède la première rencontre de Desportes et de Marie. En revanche, son absence dans les scènes II, 1 et III, 2 dans lesquelles Stolzius joue un rôle important conforte notre thèse de l'a-narrativité du quintolet.

Enfin, s'il est vrai que le quintolet n'intervient plus après la mort de Stolzius, sa première apparition n'est pourtant pas en relation avec ce personnage ; en effet, quand les cors, pour ouvrir le premier acte, jouent d'entrée un *mib* en notes répétées sur le rythme du quintolet, dans la nuance *triple forte*, ce que nous entendons, c'est moins une anticipation de Stolzius, qu'une sorte de « thème du destin », de « mise en situation » de l'atmosphère profondément angoissée du *Preludio*, caractérisé par la scansion presque régulière du *ré* et les très nombreux totaux chromatiques. Il n'est pas un événement de l'opéra de Zimmermann qui ne résonne en Stolzius, personnage à la croisée de tous les fils, et auquel s'identifiait peut-être le compositeur. C'est pour cette raison que le quintolet, motif pourtant a-narratif, peut être interprété comme un thème lié à Stolzius.
Quelles sont les connotations musico-dramaturgiques des autres motifs ?
Le *ré* joue le rôle d'un *bourdon* : présent tout au long de l'œuvre, il ouvre l'opéra et le ferme. C'est pour Zimmer-

13. Cf. Spies, Markus : Verlegte Stimmen, in *Programme* pour les représentations des *Soldats*, Francfort, 1981, pp. 80-101. Tr. fr. in *Contrechamps*, n° spécial sur *Les Soldats*, à paraître, sept. 1988.
14. Cf. notre article : L'utilisation des formes anciennes dans *Les Soldats*, in *Contrechamps, op. cit.*, pp. 124-139.

mann une hauteur symbolique, et il lui a donné une place très importante dans des œuvres ultérieures, telles le *Requiem für einen jungen Dichter* (1967-1969) et *Stille und Umkehr* (1970). Il évoque selon Michael Gielen[15] le mode dorique, premier de la liturgie catholique. Nous y voyons aussi une réminiscence de l'interlude en *ré mineur* de *Wozzeck*.

Le *mib* est généralement un « élargissement » du *ré*. Le *Preludio*, centré sur *ré*, se termine par un *mib*. Dans la dernière scène de l'acte III, la seconde mineure *mib-ré*, qui accompagne les paroles adressées par la Comtesse à Marie, fait du *mib* l'appogiature du *ré*.

Les totaux chromatiques sont le signe d'une forte tension dramaturgique ; ils ont aussi pour objet de mettre en valeur les mots importants, comme le montre par exemple le madrigalisme de la scène II, 2 : Desportes demande à Marie pourquoi elle correspond avec Stolzius : un total chromatique, nuance *piano*, joué par les violons, accompagne le mot *Brief* (lettre) (P. 258 de la partition). Enfin, la fonction des totaux chromatiques est cadentielle quand, comme dans la scène II.1, ils soulignent l'organisation formelle et les événements dramaturgiquement importants :
un TC aux cuivres introduit le *rondeau à la marche* (P. 199) ;
un TC aux bois, cuivres et cordes clôt le *rondeau à la marche* et introduit la *danse de l'Andalouse* (P. 208) ;
un TC aux cuivres marque la fin de la *danse de l'Andalouse* (P. 218) ;
un TC aux bois, cuivres et cordes souligne la sortie de Stolzius (P. 237) ;
enfin, la scène se clôt avec un TC (bois, cuivres, vibraphone, marimbaphone et cordes).

Le timbre de l'orgue a une connotation religieuse évidente ; c'est d'ailleurs à lui que sont confiées les deux citations du *Dies irae* (*Preludio* et *Intermezzo*). Il contribue ainsi à donner au meurtre de Desportes et au suicide de Stolzius un caractère de rituel.
L'accord *mib-ré-mi♮fa#* n'est peut-être pas vraiment un motif. Il semble lié au Stolzius des séquences *molto misterioso*, et ce n'est peut-être qu'à titre de parodie qu'il apparaît, déformé, dans la scène III, 1.
Toutes ces connotations « de base » sont modulées par l'instrumentation, la dynamique, le rythme etc. En voici deux exemples : la douceur du *ré* du hautbois, quand dans la première scène de l'opéra Marie prononce pour la première fois le nom de Stolzius, contraste avec l'inexorabilité de la scansion de cette même hauteur par les timbales dans le

15. Communication personnelle.

Preludio et la *Toccata III* (acte IV, scène 1) ; de même le caractère mystérieux de la trame de TC des violons et altos dans le *Nocturno I* (acte I, scène 5) s'oppose à la brièveté cassante des TC qui soulignent le départ de Stolzius à la fin de la *Toccata II* (acte II, scène 1).

Zimmermann ne s'est jamais exprimé sur la présence des motifs dans *Les Soldats*, pas plus que sur leur fonction musico-dramaturgique. Pour expliciter celle-ci, nous nous appuierons sur un texte du compositeur, consacré à la relation entre film et musique[16]. Zimmermann y préconise « la suppression radicale de toute forme de tautologie entre Image et Son », précisant que « Image et Son doivent être traités comme deux supports réciproquement perméables, interchangeables, impliqués l'un dans l'autre (...). A lui seul, le respect de la non-correspondance entre Image et Son n'est pas suffisant ; le risque le plus évident serait que les deux moyens d'expression artistique se côtoient sans se rencontrer, si fait défaut le moteur d'une organisation temporelle qui permette de les structurer l'un et l'autre selon leur nature intrinsèque, à partir de l'origine qui leur est nécessairement commune ».
Ces réflexions sur la relation entre musique et film peuvent s'appliquer à la relation texte-musique, comprise comme narrativité événementielle/dramaturgie musicale. La fonction dramaturgique des motifs prend alors tout son sens, le compositeur exigeant :
— la suppression radicale de toute forme de tautologie entre motifs musicaux et événements dramaturgiques ;
— le choix d'une unité de temps intérieure qui ordonne les rapports entre motifs musicaux et événements dramatiques ;
— que l'asynchronisme motifs/événements n'empêche pas les deux moyens d'expression dramaturgique de se rencontrer parfois.
C'est ainsi que les moments de l'opéra au cours desquels la tension est maximale sont généralement surchargés de motifs et de combinaisons de motifs (tels le *Preludio* qui ouvre l'opéra, et la *Toccata III*).

III. L'inscription des motifs dans la texture sérielle
Les motifs sont-ils des éléments de la texture sérielle ou bien sont-ils plaqués sur elle, comme le sont par exemple les citations des chorals de Bach ? La question ne se pose pas quand le motif est suffisamment *abstrait* : le quintolet et le timbre de l'orgue font évidemment partie de la texture sérielle quand ils s'appliquent aux notes de la série. De même, les totaux chromatiques peuvent toujours être lus comme les douze sons de la série, énoncés simultanément.

16. Einige Thesen über das Verhältnis von Film und Musik, in *Intervall und Zeit*, *op. cit.*, pp. 53-55.

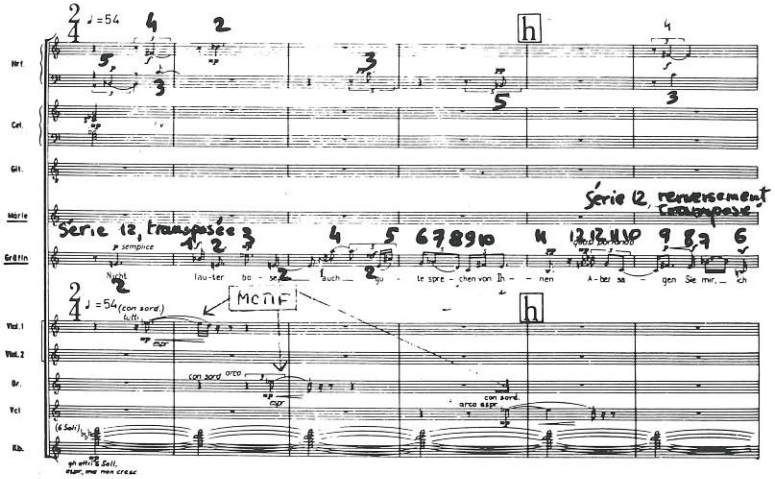
En ce qui concerne les motifs *ré* et *mib* (puisqu'il est clair que *tous* les *ré* et *tous* les *mib* de la partition ne peuvent être considérés comme des motifs) nous devons d'abord préciser par quels moyens Zimmermann dote *certains ré* et *certains mib* de ce caractère d'hétérogénéité qui les constitue comme motifs. Ces moyens, qui ne sont pas exclusifs les uns des autres, peuvent être par exemple :

— La répétition : ainsi le *ré* en quintolet, basse obstinée de la *Ciacona I* (scène I, 2), ou le *mib*, répété au xylophone pendant la troisième séquence *molto misterioso* de Stolzius (scène IV, 2 — Cf. exemple 4).

— La situation stratégique, en ouverture ou en clôture d'une scène ou d'un interlude : ainsi, le *Preludio* se termine par un *mib*, et l'*Introduzione* au premier acte (qui lui succède) commence par cette même note, jouée en quintolet par les cors.

— L'instrumentation : ainsi la douceur et l'expressivité du hautbois, qui joue un *ré* quand Marie prononce, pour la première fois, le nom de Stolzius (scène I, 1).

Les motifs fondés sur des hauteurs ne sont intégrés à la texture sérielle que quand cela est possible : et cela ne l'est pas quand la répétition vient contrarier le déroulement des douze notes de la série. On peut voir sur l'exemple 4 que ni le *mib* (xylophone), ni l'accord *mib-ré-mi♮-fa#* (piano) ne sont empruntés au matériau sériel (sinon la première occurrence du *mib*). Il en est de même pour la seconde mineure *mib-ré* (scène III, 5) :



Exemple 6

Aussi complexe que soit la musique des *Soldats*, elle reste hautement expressive, cela parce que Zimmermann, nous insistions sur ce point dès le début de cet article, s'est beaucoup préoccupé du résultat sonore (cherchant même à rendre perceptible le déroulement des séries). La complexité de sa musique résulte de la superposition de strates de tempi différents (texture sérielle, citations, motifs, musique de jazz…). La simplicité de chaque strate est parfois déconcertante, comme dans la grande scène simultanée (superposant onze scènes) qui ouvre le dernier acte, où chaque strate est composée de valeurs égales. « J'ai essayé, précise Zimmermann, d'arriver à une forme de cohérence musicale qui tend à unir de façon irrévocable, par un choix compositionnel définitif, l'incohérence apparente du hasard et ce qui est consistant dans l'idée fixée, et ce pour aboutir à une nouvelle réalité musicale qui dépasse ce qui est explicable, ce qui est dicible, ce qui est d'une manière ou d'une autre repérable, la facture proprement dite, le sériel, les citations, le jazz et les quarts de ton dans l'unité vivante de l'organisme musical, dans sa croissance contradictoirement unitaire »[17].

17. « Dialogues » et « Monologues », *op. cit.*, pp. 50-51.

POUR UNE ANALYSE DE LA DIFFERENCE

Jean-Philippe GUYE

« Je me souviens qu'une grande princesse, qui est d'un esprit sublime, dit un jour en se promenant dans son jardin qu'elle ne croyait pas qu'il y avait deux feuilles parfaitement semblables. Un gentilhomme d'esprit, qui était de la promenade, crut qu'il serait facile d'en trouver ; mais quoiqu'il en cherchât beaucoup, il fut convaincu par ses yeux qu'on pouvait toujours y remarquer de la différence » [1].

On considère généralement que l'arbre ne doit pas cacher la forêt. Mais faut-il vouloir connaître la forêt ? Pourquoi ne pas se pencher sur l'arbre et de l'arbre, sur la forêt ? L'arbre n'est certes qu'un point de vue, comme tel relatif (à sa position, sa hauteur...) et partiel — encore qu'à déterminer un point de vue, autant en choisir un dominant. Les arbres ne sont pas plus égaux que les feuilles ou que les gouttes d'eau qui perlent à leur surface. Aussi la connaissance par l'arbre est-elle touffue.

On a voulu y voir plus clair, pour avancer. Deux manières, alors, de connaître la forêt : s'en éloigner, mais perdre le détail (coup d'œil de l'aviateur) [2] ; ou défricher (morne plaine : point de vue du bûcheron). J'objecterai le point de vue de l'écureuil, animal futé qui possède une connaissance assez adéquate des bosquets qu'il habite.

1) Leibniz, *Nouveaux Essais sur l'Entendement humain*, II, chap. XXVII, Garnier-Flammarion, 1966, p. 197.

2) Changeons d'élément : « à peu près comme il en paraîtrait dans un étang à une distance dans laquelle on verrait un mouvement confus et grouillement pour ainsi dire, de poissons de l'étang, sans discerner les poissons même », Leibniz, *Monadologie*, Delegrave, 1983, p. 69.

« Penser c'est oublier des différences, c'est généraliser, abstraire » [3].

Dans un bois moins police, deux jeunes gens tirent des coups de pistolet au milieu de la clairière où médite un philosophe. Après explications et controverses, le vieil homme s'éloigne, se retourne et leur lance, excédé : « il faut avoir des pensées et pas seulement des points de vue ! » [4]

Voire... Le promeneur solitaire qu'est l'analyste [5] dans le champ du « musical » peut se poser la question. Veut-il se faire une idée de l'œuvre, en cerner « la » pensée ? Il s'assigne de dépasser le *point de vue* qui lui paraît dangereusement particulier : celui du sujet. Positiviste, il se méfie des errements de la subjectivité. Encore un pas, et le voilà tenté d'accéder au discours scientifique : vérifier ses énoncés, mieux, les *tester*. Le langage, foncièrement hétérogène à la notation musicale, lui paraît à son tour suspect. Il faudra l'éradiquer sévèrement de tout résidu individuel, ou même s'en passer tout à fait [6]. Ni parole ni texte, l'analogon analytique se donne maintenant dans la notation même de l'objet musical — œuvre ou fragment — comme un objet dérivé, réduit par le biais de *réécritures* à l'Un, l'Etre de son existence profuse et touffue.

Quête d'un « fondement », d'un « modèle », d'une *Urstructure* génératrice qui fonctionne comme un atome ultime de vérité ; suffisamment clos et dense pour être pris sous le regard et désigné : voici l'Idée de l'œuvre ; en voici ma connaissance et la pensée.

De la connaissance par la friche...

I. PROBLEMES GENERAUX

On pourrait s'accorder sur une définition minimale de l'analyse, du type : « pragmatiquement parlant, analyser une œuvre, c'est voir comment elle est constituée » [7]. Ce minima ne préjuge pourtant ni de l'activité de l'analyste comme sujet de l'observation, ni surtout de la représentation qu'il se fait d'un tel *comment* : synthèse des divers sous forme d'une infrastructure — ou description de composantes stylistiques jugées pertinentes ; réduction par des « réécritures » à un modèle générateur — ou distinction de modalités locales de fonctionnement, etc.

Le *comment* de l'œuvre, lors qu'il se dit hors d'elle, implique l'activité finalisée d'un sujet : finalisation qui s'ex-

3) Borges, « Funes ou la mémoire », *Fictions*, Gallimard, 1957, p. 136.
4) Nietzsche, *Sur l'avenir de nos établissements d'enseignement*, Gallimard, 1973, p. 23.
5) Risquons le doublet sémantique. L'oralité de l'analyse musicale (comme de l'autre...) n'est pas le moindre de ses traits saillants. Profuse, elle est bavarde ; touffue, elle veut le geste dont elle n'a que la voix. L'écriture, quant à elle, se perd à suivre les méandres du sans dans le fouillis du réel qu'est l'œuvre. L'analyse est une parole et une quête, l'enseignant (cela s'enseigne ?), face à un auditoire muet – ravi ? inquiet ? subjugué ? ou miroir neutre de l'interrogation qui se cherche ? – y songera avec profit. Il s'agit d'une quête, mais du sujet à travers l'objet (du désir) – et réciproquement.
6) C'était significativement l'opinion de Schenker dans une de ses dernières œuvres, *Five Graphics Music Analysis*, éd. Felix Salzer, New York, 1969 (introd.).
7) Célestin Deliège, *Les Fondements de la Musique tonale*. Lattès, 1984, p. 235.

8) Au sens large d'une subjectivité comprise comme ensemble des déterminations cognitives, y compris affectives. « *Les théories, dit Popper, apparaissent comme de libres* créations de notre esprit, comme le produit d'une intuition quasi poétique, d'un effort pour comprendre [les lois de la nature] ». Avant d'ajouter que « nous nous efforçons d'obtenir d'elle [de la nature] des réponses *négatives* quant à la vérité de nos théories » (infirmation, validation ou confirmation) (Popper, 1985, p. 287). Dans le cas de l'œuvre d'art – pour s'en tenir à elle – ce dernier point pose problème. Faut-il attendre de l'œuvre une invalidation par des tests (mais lesquels ?) des analyses qui la défigureraient ? Les compositeurs, dit-on, se retournent parfois dans leur tombe. Encore est-ce une manière de parler. Mais les œuvres, les voit-on protester des délires qu'elles suscitent ? Elles sont au-dessus de cela, Popper, quant à lui, prenait soin de distinguer entre les énoncés scientifiques (« falsifiables ») et ceux qu'il appelle métaphysiques (« irré-

prime en une méthode. Toute méthode est ainsi l'ajustement d'une approche singulière à un objet, également particulier, par un ensemble de procédures adaptées. La question du *comment* présuppose donc, pour l'analyste, celle d'un *quoi* qu'il importe de désigner clairement — si l'on veut dégager l'analyse de ses prétentions positivistes à l'« objectivité » (la sémiologie musicale se charge, quant à elle, d'éclairer de l'extérieur, et *a posteriori*, le non-dit de tout discours descriptif — ce que j'appellerai simplement la *position du sujet*).

Que l'ensemble des procédures et des décisions analytiques qui constituent une méthode dérivent en partie de l'objet musical, pour s'y adapter, c'est l'évidence. Encore faut-il ajouter que la position du sujet est de son côté tributaire :

1) en général, de la nature polysémique de l'objet d'art, investi de desseins et de désirs devenus à ce point immanents que toute observation est d'abord un *regard* — l'exercice d'un *point de vue*, également engagé, aussi éloigné d'un quelconque souci de neutralité que peut l'avoir été, au principe de la chaîne signifiante, le compositeur lui-même.

2) en particulier, de la position de l'analyste, dans un champ esthétique donné. Il en va des choix et des stratégies d'analyse comme des choix et des stratégies de composition ou d'interprétation : la part de subjectivité qui les engendre n'implique aucune gratuité. Il n'y faut voir que le gage d'une implication profonde.

Certes, l'analyse peut errer, comme peut se rompre l'amarre tendue, de l'objet au sujet devenu simple pouvoir d'altération — vers la dérive du commentaire, au gré de l'affectif : arbitraires du sens, tentations de l'ineffable...

Mais qui jugera de l'« erreur », si ce n'est un sujet encore, du point de vue de sa propre attente et du sens que lui-même assigne à l'œuvre d'art ? L'objectivité du *comment*, de même que le vœu d'hypothèses analytiques « vérifiables » ne renvoient qu'à une position surdéterminée — et là encore subjective — de l'analyste [8].

L'analyse est un regard qui procède d'une écoute — avant d'en susciter de nouvelles par une interaction continue. Qu'elle désigne sa visée, en tant que subjective, paraît donc la première de ses tâches ; la seule respectueuse, tant de la diversité en droit infinie des positions analytiques, que de la polysémie propre à l'objet musical.

L'œuvre demeure au centre de ce théâtre du regard. Et s'il est vrai que bien des fictions s'échaffaudent (y compris des

fictions objectivistes : cf. l'*Ursatz* schenkérien) au nom d'un objet qui s'en absente résolument, la scission prolongée de l'analyse et de l'expérience musicale reste le meilleur indice de l'échec de celle-là. « Faire sens », pour une analyse, ce pourrait être simplement produire une écoute.

Réduire, produire.

Face à un univers musical, deux attitudes sont généralement possibles. Soit le cas d'un continuum élémentaire se déroulant dans le temps — temps (dé)réglé d'un métronome ou d'une horloge : *tic tic tac tic tic* (a. a. b. a. a.).

A. La quête de l'unité.

Dans une perspective structurale, le fragment se ramène :

1) à sa composante unitaire : l'invariant "t.c." ;
2) à un processus global : "tic... tic".

Les deux résultats [9] sont obtenus par des techniques, dites de *réduction*, qui procèdent par gommage progressif des niveaux de diversité jusqu'à un point suffisamment dense pour : a) être appréhendé globalement ; b) se voir désigné comme *fondement* ou *générateur* des divers en présence.

La méthode, pour efficace qu'elle puisse s'avérer, n'est pas neutre. Elle révèle à son tour une valorisation généralement peu explicitée des termes de profondeur et de génération, qui se traduit par une vision très hiérarchisée des autres éléments de la composition (ou de l'analyse) : phénomènes de « surface », « détails », « prolongations », etc. Comme l'explique Célestin Deliège : « le contrepoint [de la réécriture proposée] trace la courbe génératrice des structures et ne vise pas à reproduire les raffinements de la pièce, un tel but serait sans objet et donnerait à l'analyse un caractère redondant (...). Si l'on est d'accord pour estimer qu'une analyse syntaxique a pour but d'extraire de l'œuvre son infrastructure, *il est inévitable que l'analyse appauvrisse* » [10].

Tout l'objet d'un débat serait précisément de savoir « si l'on est d'accord » avec cette conception de l'analyse syntaxique. Il tendrait alors à remettre en question le dualisme de la syntaxe et du style (et des analyses y afférant), tel qu'il est ici présupposé : le style se réduit-il à des raffinements de surface, la syntaxe à des infrastructures pauvres ?

Telle quelle, cette forme d'analyse [11] vise donc à dériver l'ensemble de ses résultats de l'objet examiné, *en-deça* duquel elle se tient. L'«objectivité » qu'elle veut atteindre ne se marie que malaisément au langage verbal et à l'investissement interprétatif que celui-ci favorise; d'où son recours aux procédures, jugées neutres, de réécriture et sa présentation courante sous forme de graphique. Il s'agit davantage de *déduire* du général à partir du particulier que de s'intéresser à l'individuel comme tel pour en *produire* un mode d'être singulier [12].

futables ») (ibid. 288-299). Dans le cas de l'analyse musicale, dont il a pu être souhaité qu'elle s'adapte aux procédures poppériennes (cf. Deliège, 1986, III 2) comment éviter d'en revenir, par défaut d'autres tests d'« invalidation », au dit « test de la pratique sociale », qui n'est au mieux qu'une « preuve » par la fécondité : la capacité d'une analyse à en susciter de nouvelles (par influence ou réaction) ? C'est peut-être désigner pompeusement ce qui n'est après tout qu'une attitude normalement pragmatique (et à mon sens tout à fait légitime) – tout en pêchant par l'historicisme (le « jugement de l'histoire ») auquel on souhaitait le plus précisément se dérober.

9) « résultats », car il ne s'agit pas, malgré la tentative (ou tentation) schenkerienne (cf. Schenker, 1979, XXIII : « The graphic representation is part of the actual composition, not merely an educational means ») d'une approche « poïétique » mais bien d'une analyse objectiviste portant sur le « niveau neutre ». Sauf dans les cas extrêmes, le travail créateur ne procède pas de l'un au multiple. On ne compose qu'exceptionnellement à partir de *patterns* ou de modèles formels, auto-producteurs de diversité : l'idée musicale, entendue dans le travail de figuration, se donne généalogiquement comme un divers (d'où le rôle de la gomme dont parlait Schoenberg). C'est ce divers qu'il peut s'agir d'apprécier ou de réduire.

10) Célestin Deliège, « L'analyse Post-Schenkérienne : quand et pourquoi ? », *Analyse musicale,* III (février 1986), p. 12 (c'est moi qui souligne).

11) Pour une introduction à ces méthodes, cf. Deliège (1984), seul ouvrage à ce jour dans le domaine français à présenter une synthèse amendée des travaux de Schenker.

12) Ou encore d'une analyse s'apparentant davantage aux sciences *nomothétiques* (qui ont pour but d'établir des « lois générales ») qu'à une approche *idiographique* (des objets ou des « faits particuliers »). Cf. Dilthey. *Le Monde de l'Esprit*, Aubier, 1947, vol. 1, p. 262.

13) On pourra dire alors de la différence ce qui vaut en général pour la répétition. Elle « ne change rien dans l'objet qui se ré-

B. Le point de vue de la différence.

L'autre perspective, que j'appellerai point de vue de la différence, ne minimise pas nécessairement l'utilité de dégager l'existence d'un fondement unitaire, sous des processus complexes. Mais elle considère qu'une infrastructure ne se donne qu'à travers le présent d'un divers, par nature singulier. En d'autres termes, que la différence entre la structure obtenue (la réduction *tic... tic*) et sa présence singulière, c'est précisément ce qui différencie cette structure, la détermine, la rend unique, voire méconnaissable : l'évènement différentiel – l'impulsion *tac*.

Si l'on considère la perception du musical comme un faisceau mobile, constamment orienté à partir de l'instant de présence, vers le passé (mémoire) et vers l'avenir (anticipation créatrice), il est significatif d'observer, en chaque point du devenir musical, la quantité d'information délivrée. Que se passe-t-il au point d'information tac (ou « b ») ?

Tout d'abord, l'impulsion « b » fait pour soi « sens », en se différenciant d'un paysage jusque alors unitaire. C'est la valeur en soi de l'événement différentiel – valeur productrice d'énergie et susceptible de déclencher des processus ou réseaux de différenciations du matériau. J'y reviendrai.

Mais elle *constitue* le différencié (pourtant lui-même unitaire) [13], lui prêtant à son tour sens – direction, autant que signification – et ce en orientant la perception dans une double direction.

1) vers l'avant (les impulsions antérieures) : elle ferme l'itération jusqu'alors ouverte des éléments identiques ; elle en fait un tout homogène *a posteriori*, une « totalité partielle » (a a / b ⇒ A2 / b) – ou *formant* [14]

Mais cette totalité, une fois posée, devient à son tour susceptible de transformations. C'est l'orientation *a priori* de la perception – sous forme d'attente ou de mémoire prospective :

2) vers l'après (les impulsions suivantes). Le point de différence détermine alors la perception des formants selon deux nouvelles modalités :

– en permettant d'anticiper, sur la base de la synthèse effectuée au point de différence « b », la récurrence de formants identiques (A3 b/A3 b etc.) ;

– en disposant à la saisie d'éventuelles redifférenciations de ces formants (A2 b / A4 b /A3 etc.), sur la base de l'anticipation de leur récurrence.

On voit, dans tous les cas, que c'est du point de différence « b » (différence d'un phonème à valeur d'altération dans l'exemple *tac*, mais qui pourrait prendre n'importe quelle forme, y compris celle d'un silence) que s'oriente la perception :

a) *a posteriori*, pour la productionde synthèses : synthèses d'ensembles fermés, au point de différence, mais disposant à la réitération de ces ensembles (A2 b / A2 b etc.) ;
b) *a priori*, pour la projection de ces synthèses dans un temps virtuel, au regard duquel se créeront de nouveaux champs d'identité, de similitude ou de différenciation.

Le point de différence est on le voit le lieu perceptif privilégié d'où s'originent les constitutions de « totalités partielles », rendant possible la perception de formes. Il est en conséquence un lieu stratégique pour le compositeur, autant qu'un point d'ancrage pour l'auditeur ou l'interprète et *donc*, une focale d'approche pour l'analyste.

Pareille présentation des différenciations du matériau en termes d'effets perceptifs pourrait laisser supposer que cette analyse se déplace de l'objet vers une approche « phénoménologique » ou, pour emprunter la plus stricte distinction de Molino et Nattiez, « esthésique ». Il n'en est rien. L'analyse des différences porte sur l'objet en tant que *disposé pour* la perception. Il ne saurait par conséquent s'agir d'un renouveau de la psychologie des formes. L'enjeu reste l'objet musical, articulant des différences productrices d'effets perceptifs, non les effets eux-mêmes, à partir desquels il faudrait remonter aux formes.

Pourtant, dans tous les cas examinés jusqu'à présent, la différence n'a pas été lue pour elle-même, mais replacée dans une perspective plus généralement unitaire. Il s'y est encore agi d'une forme d'analyse totalisante, divergeant davantage de l'analyse structurale par ses procédures que par sa finalité : production d'une vision synthétique, plutôt que réduction à un niveau structurel, mais production visant encore à une synthèse.

Mais si la différence est un point de vue sur la totalité qu'elle engendre, elle est à la fois monde et fenêtre sur ce monde (ce qu'on dira aussi bien de l'analyse). La visée du point de vue n'est pas autre que celle du paysage, sauf à chercher le « géométral » des points de vue qui, comme on le sait, n'appartient qu'au démiurge.

pète, mais elle change quelque chose dans l'esprit qui la contemple » (thèse de Hume sur la causalité, reformulée par Deleuze ; *Différence et Répétition*, P.U.F., 1968, p. 96). Que non seulement la différence change aussi quelque chose dans l'objet (c'est sa définition) mais encore vaille comme telle et déborde de toute part de son espace de définition, c'est ce à quoi il faudra ensuite s'attacher.

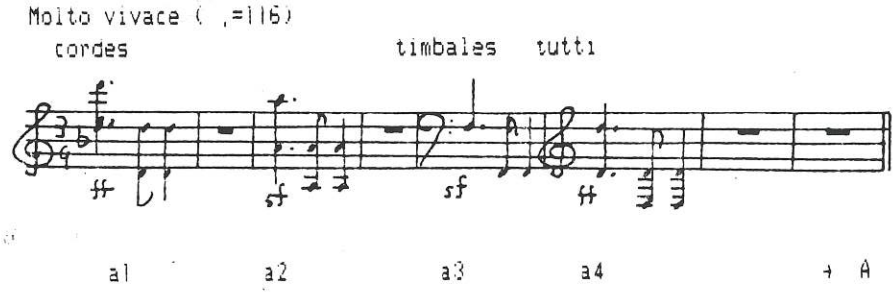
14) Dans la tripartition que j'adopte : *forme - formant - formule*, la différence porte, de manière productive, sur le niveau intermédiaire local, si l'on veut syntagnatique, du formant (voir plus loin, section analytique). Pour une acception non-acoustique de ce terme, ainsi que pour une approche similaire des deux « mémoires », réelle et virtuelle, cf. Pierre Boulez : « Forme », *Points de repère*, Bourgois, 1985, p. 88-89.

Le *quoi* de cette analyse est le moment énergétique ou se produit le mouvement d'un processus, qui est le devenir singulier du matériau. Ce *point* de l'analyse a la singularité de son objet : moment d'une différence, poids d'une transformation, mais point de vue au mieux privilégié sur la forme, laquelle reste fuyante. Le lieu des différences – leur comment – concerne les *formants*. Là où s'ouvrent et s'accomplissent les processus, s'ancrent les points de vue qui permettent, non de dire la forme, mais d'en vivre et d'en exprimer certains lieux privilégiés. L'expérience, qu'elle soit alors intrumentale, analytique ou perceptive peut sans doute, à cette condition, n'en être qu'une.

II. Analyses.

Ouverture méthodologique à une analyse fragmentaire mais fine des processus de transformation, ces analyses porteront sur trois modes particuliers de différenciations dans les formes classiques : geste d'exergue, transition, développement.

A) Beethoven. *9ème Symphonie*, ré m., op. 125. IIème mouvement, mes.1-8.
B) Haydn. *Symphonie N° 104*, RE M., *(London)*. Introduction, mes.14-16.
C) Beethoven. *Sonate N° 21, op. 53 (Waldstein)*. Ier mouvement, Développement, mes.90-110.



Beethoven, 9ème Symphonie, op. 125
IIème mouvement, mes.1-8.

A) Geste

Le deuxième mouvement de la *9ème Symphonie* s'ouvre par un geste d'une vigueur exemplaire. Ce geste ne se confond pourtant pas avec le matériau thématique (A), dont il ne

donne que l'impulsion initiale : rythme et intervalle (a1). Jamais répété par la suite, il n'est pas non plus remémoré lorsqu'au début du Finale le récit des basses laisse voix à l'anamnèse des trois mouvements précédents. Harmoniquement redondant enfin – puisque l'accord de tonique qu'il décrit est immédiatement repris au début du thème qui le suit – il n'a pas de valeur structurelle, au sens où il apparaît hors-structure, pouvant être retranché de l'exposition thématique sans que celle-ci perde de son intelligibilité. Dans le même temps, sa prégnance perceptive est extrême. Pour le souvenir commun, une telle page sait demeurer représentative, tant de la Symphonie – où elle n'intervient pourtant qu'une seule fois – que de l'efficacité dramatique du Beethoven de la maturité.

Cette extériorité est le propre du geste, en excès sur la structure, comme le *vibrato* sur la phrase, ou l'accent sur le mot. Le geste se situe dans la zone d'élocution propre à l'expressivité et, comme tel, échappe à la grammaire. Il procure un surplus d'explication perceptive, mais reste au-dehors des processus qu'il explicite. On pourrait imaginer cette page mise au-devant du mouvement comme les deux octaves initiales de l'*Adagio* de l'Op. 106, ajoutées sur les épreuves après composition de l'ensemble de la Sonate. De tels événements sont d'autant plus prégnants qu'ils restent extérieurs à l'articulation du « discours ». Eux-mêmes ne sont pas « sans structure », mais leur propre est de résister à l'intégration de celle-ci dans une totalité englobante [15]. Le geste est ce qui résiste à la dialectisation. C'est pourquoi il relève moins de l'écriture que d'une stratégie des effets perceptifs, c'est-à-dire d'une rhétorique.

Le geste est mise en œuvre de l'irréductible [16] : timbre, mouvement dans l'espace, affect noté, *rubato*, etc. – tout ce qui se note mais ne s'écrit pas [17]. C'est bien pourquoi il apparaît solidaire, en tant que catégorie expressive, de la différence avec laquelle il peut travailler en phase, sans toutefois s'articuler comme elle dans une grammaire. Il se donne comme une différence, à la fois parce qu'il ne se laisse pas réduire aux structures sous-jacentes de l'économie générale du mouvement, et parce qu'irréductible il reste au devant de la perception – et probablement de la mémoire.

Il s'agit de montrer que le propre d'un geste différentiel est d'opérer une conjonction entre l'extérieur et l'intérieur de lui-même, de reproduire au-dedans ce qu'il produit au-dehors : c'est-à-dire de ne fonctionner dans le tout de la forme comme différence que pour autant qu'il met en œuvre un matériau fortement différencié. On examinera donc ces mesures selon :

15) L'irréductible, est ce qui, ce qui, se réduisant à soi-même comme pure qualité, disparaît en premier lieu dans toute réduction.

16) cf. F. Nicolas, 1986, p. 35.

17) Pour les analyses réductionnistes, le problème est d'autant plus aigu quand les mesures qui *diffèrent* ainsi l'entrée du personnage thématique, retardent également la présentation de la tonique – comme c'est souvent le cas chez les romantiques (cf. dans un contexte d'éloquence gestuelle comparable, le début de l'*Etude op. 10 N° 12* en ut mineur de Chopin, ou celui de la *Fantaisie op. 17* de Schumann). L'*urlinie* schenkerienne, quant à elle, élimine on le sait la difficulté en la niant simplement : toute réduction débute sur la tonique. C'est pourquoi, dans un cas comme la *Valse op. 9 N° 6, D.365,* de Schubert, qui débute par la sous-dominante, l'analyse schenkérienne déduit une « ligne génératrice » évoluant imperturbablement sur la tonique dont elle a présupposé la nécessité (cf. Deliège, 1984, p. 70).

1) leur valeur gestuelle extrinsèque (différence au regard de l'ensemble du mouvement) ;

2) leur valeur différentielle intrinsèque (exprimée par l'irréductibilité des gestes dont elles se constituent).

1) Valeur gestuelle.

L'affirmation gestuelle externe consiste à magnifier la relation différentielle entre le silence et le son, à faire de ce moment ordinaire (« la musique commence ») un enjeu théâtral. Occuper l'espace, en prendre souverainement possession, tout en déterminant un champ d'action : une tonalité et un profil d'action rythmique. Mis en exergue (l'exergue est l'en dehors du texte), le rythme moteur se trouve ainsi emblématisé de façon à fonctionner dans la suite du mouvement comme le signal immédiatement décodable d'un événement : l'entrée d'une nouvelle voix. Chaque occurrence d'une amplification de l'épaisseur polyphonique sera impulsée – et signalée – telle une saillie dans la texture – par la récurrence de la cellule préalablement dynamisée (elle-même soulignée par l'entrée *en phase* d'une ponctuation supplémentaire des vents) [18].

Le geste est ici mise en demeure expressive, conditionnement et réservoir d'effets. Mais il n'*impressionne* – au sens strict – avec efficacité, que s'il est doté d'un maximum d'énergie et d'intelligibilité. À l'intelligibilité, la netteté du trait, l'économie des moyens classiques (une seule cellule rythmique, un seul intervalle pour un seul accord) suffisent. L'énergie quant à elle n'est pas garantie par l'unique recours au *fortissimo* d'un Tutti d'orchestre (pas plus que par l'exhibition gratuite de virtuosité). De tels moyens restent extérieurs et n'impressionnent que le spectateur, quand il s'agit d'*imprimer sens* au matériau (pour influer sur l'auditeur). Extrinsèque, l'énergie reste statique et retombe, comme la chaleur électrique, dès l'extinction de sa source. C'est pourquoi toute énergie vers le dehors – ou prolongation dynamique – requiert une énergie du dedans. Seule une différentialité interne peut faire du geste un acte compositionnel et non une vaine gesticulation.

2) Valeur différentielle interne.

Le degré de différenciation interne d'un matériau peut s'évaluer sur le fond d'une réduction à sa structure unitaire (selon la méthode utilisée pour les « Augures » : « supprimer les différences pour les faire apparaître »). Structurellement, ces mesures se réduisent sans difficulté à l'arpègement descendant d'un accord de tonique (ré la fa ré), scandé par le rythme unique et le saut d'octave précédemment décrits. Elles s'inscrivent de plus dans le formu-

18) 2ème mouvement, mes.8-28 : Vl.II (+ hb) ; Vle. (+ cl.) ; Vlc. (+ fg. & cors) ; Vl.I (+ fl) ; Cb. (+ cor à l'octave). On voit ici la dynamique interparamétrique de la différence, telle qu'elle sera décrite plus loin. Pour une approche préalable, je me permets de renvoyer à mon analyse sous cet aspect d'un fragment des « Augures » du *Sacre du Printemps*, (« Analyse du sens – Sens de l'analyse », *Entretemps N° 2*, novembre 1986).

laire d'un temps pré-réglé : une carrure de huit mesures [19].

C'est alors qu'un événement fait irruption, qui rompt le début de continuité favorisé par l'unité des éléments utilisés (unité d'intervalle, de timbre, de rythme ; début de continuité dans le registre et isochronie). C'est l'impact massif des timbales auquel s'ajoute la rupture registrale provoquée par la chute soudaine de deux octaves, en plus de la tierce prévisible (la tonique étant identique à celle du mouvement précédent).

Mais une différence n'arrive jamais seule. La différenciation d'un matériau possède une valeur dynamique telle que l'énergie qu'elle crée se transmet nécessairement pour s'amplifier, puis se résoudre. La propagation différentielle joue ici comme un trait de foudre après le tonnerre. D'où l'irruption anticipée du nouvel impact (élision de la mesure de silence), instantanément mise en phase par le Tutti d'orchestre. Cette différence se traduit à son tour par un double effet de rupture : rythmique (au regard de l'isochronie installée) et, à nouveau, de timbre (opposition de timbres-masses : percussions / Tutti).

Enfin, vient la zone compensatoire de résolution, simplement assurée par les deux mesures de suspension, qui rétablissent la symétrie en équilibrant les silences selon le schéma suivant :

```
a1| |a2| |a3|a4| | |

unité      diff.  résolution
```

On a donc distingué 4 moments ou niveaux :

1) installation unitaire (a1 a2) ;

2) différenciation initiale de deux paramètres *en phase* :
   - timbre (timbales / cordes) ;
   - registre (octaves graves/linéarité de l'arpège) (a3/ a1-a2) ;

3) différenciation conséquente, ou *relais*, portant également sur la mise en phase de deux différenciations paramétriques :
   - rythme d'impacts (anticipation / isochronie) ;
   - timbre (tutti / timbales / cordes) (a4 / a3 / a1-a2) ;

4) résolution des tensions par équilibrage des silences et intégration dans un espace formulaire (la carrure).

19) Formulaire : voir plus loin, analyse B.

Remarques.

1) Dans le processus de différenciation, il a fallu distinguer deux modes de propagation : la mise en phase et le relais.

a) La mise en phase est une différenciation *simultanée* de plusieurs paramètres, telle qu'aucune description généalogique n'en est possible, mais seulement le constat d'une hiérarchie perceptive, donc relative (en a3, l'éventuel primat de la différence des timbales sur celle du registre – naturellement corrélée par l'instrument ; en a4, le primat de l'effet de contrepied rythmique sur son amplification de timbre, sans qu'il soit légitime d'affirmer que l'un « déclenche » l'autre).

b) Le relais [20] est la différenciation *successive* de plusieurs paramètres, par contagion et propagation. Il peut dépendre de la quantité de transformations intervenues par mise en phase et se décrit, selon une chronologie, en termes de processus. Il est enfin inséparable de son devenir comme résolution, sous forme de retour (réexposition, *da capo,* refrain, ritournelle...) ou de résorption dans un matériau plus statique (c'est le rôle, essentiellement résolutif, de la *formule*).

Dans l'exemple analysé, on assiste à un relais portant, pour chacun des deux moments, sur la mise en phase de deux différenciations simultanées ; soit, en l'espace condensé de deux mesures, la focalisation de quatre événements paramétriques interdépendants. Cette focalisation caractérise un *processus* : articulation dans le temps de différences portant sur divers nivaux paramétriques. L'analyse des différenciations du matériau doit donc permettre une approche focalisée de la forme musicale en tant que devenir et mise en œuvre d'énergies. La forme est cette totalité qu'on ne saisit que du point de vue de ses lieux d'engendrement : en actualisant les processus (dans l'interprétation) ; en les explicitant par la logique d'un discours (dans l'analyse).

2) Unité du geste et de la différence.

Comme on l'a vu, le processus de différenciation et de contraction temporelle est déclenché par l'irruption de la timbale. Celle-ci offre la caractéristique d'être à la fois articulée dans une syntaxe (l'axe linéaire d'un arpège de tonique) et de briser l'unité de celle-ci par la présentation d'un événement doublement irréductible : de timbre et de geste.

– timbre : sa propriété est de dissoudre la perception du niveau unitaire : la prégnance de l'événement percuté, en phase avec la rupture registrale, tend à l'emporter sur ce

20) Pour la notion de « relais paramétriques », cf. le *Stravinsky* d'André Boucourechliev (1982), pp. 92-110, en particulier.

que l'axe « arpège de tonique » pourrait avoir d'unitaire [21].

– geste : dans l'espace du lieu de concert, le geste du timbalier met en abyme le geste différentiel, déclencheur du processus – lui-même reflet du geste introductif tout entier. Il est par deux fois geste dans le geste : mise en espace dans l'acte du geste compositionnel (poser un formant : le timbalier, comme geste expressif de la différence) – pris à son tour dans l'acte du geste de la forme (poser l'exergue).

On voit donc comment les différences peuvent, en dernière instance, se ressaisir dans une forme supérieure d'unité :

– unité du processus saisi synthétiquement comme totalité des différences articulées ;
– unité de l'extérieur (de l'écriture, de la forme : geste du timbalier, geste de l'exergue) et de l'intérieur (déclenchement et déroulement d'un processus compositionnel).

3) Enfin, cette analyse s'ouvre sur la possibilité d'examiner, à partir du point de vue de l'exergue, la fonction de celle-ci dans l'ensemble du mouvement, comme réservoir d'énergie différentielle. On a vu la fonction signalétique conférée à « a1 », lors de l'exposition thématique (A). L'extension du point de vue consisterait en l'examen de cette *fonction différentielle* pour chacune de ses occurrences (ou lors de certaines, jugées plus significatives – ce type d'approche se démarquant de toute vocation à l'exhaustivité) [22].

Les deux exemples suivants porteront sur des contenus spécifiquement différenciés du système tonal : un épisode de transition et un développement.

Transitions et développements constituent des lieux particuliers de transformation rapide et dirigée du matériau. Ils correspondent à des stratégies compositionnelles proposant des trajectoires irréversibles pour la perception. Ces trajectoires peuvent se ramener à deux types :

– d'un espace stable à un autre (transition) ;

– d'un espace stable à un espace en tension (développement). Il s'agit alors de provoquer un afflux d'énergie tendant, au-delà d'une certaine culmination expressive, à une résolution, par l'emploi d'un *retour* [23].

Dans les deux cas, le processus s'identifie à une succession irrésistible d'événements menant le matériau (et l'auditeur, qui en *relève* le sens) en un point de radicalité tel que l'événement suivant soit absolument nécessaire. Ces processus mettent en œuvre des réseaux serrés et convergents de différenciations paramétriques, lesquelles s'inscrivent dans chaque cas en relation avec un niveau unitaire préalablement déterminé.

21) Le timbre, essentiellement, va contre la fonction, posant « pour un » (cf. F. Nicolas, 1986) ce qui compte sinon séparément (selon chaque paramètre : une hauteur, un registre, etc.). C'est ce qu'expérimente la perception dans la « mélodie de timbres », où l'unicité de chaque élément dissout la possible perception synthétique d'une mélodie. La différence-timbales se donne donc comme préfiguration de procédés beaucoup plus tardifs, mais déjà pourvus du même pouvoir dissolvant.

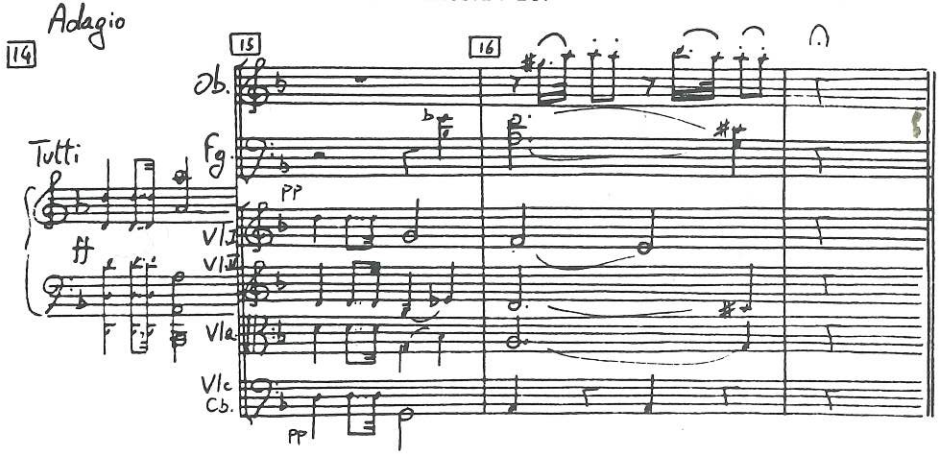
22) Cf. ainsi, aux mesures 404-411 (transition vers le *trio)* ou 545-554 (vers la *Coda)*, la refocalisation du « discours » sur l'incipit de A, préparant à la contraction de tout l'orchestre sur « a1-a2 », en phase avec le violent « système de freinage » du 2/2.

23) J'appelle retour toute répétition succédant à l'absence ou à la différenciation de l'élément répété. Le poids psychologique du retour diffère de celui de la répétition au sens où cette dernière n'est qu'accumulative, tandis que le retour se vit largement comme une détente (négation de son absence). D'où l'aspect résolutif d'un tel moment, qui s'exprime dans l'unité de la réexposition de sonate, comme dans la jubilation des formes à ritournelles ou les vocalises de *da capo)*. Le retour, en musique, mime toujours, pour s'en donner la maîtrise, la célèbre expérience enfantine décrite par Freud : « *fort / da, fort / da* »... (Freud, 1984).

24) Cf. Charles Rosen. Le *Style classique,* Gallimard, 1978, p. 443.

B) Transition

Haydn. *Symphonie N° 104*, RE M. (*London*).
Introduction : mes.14-16.



1. Niveau unitaire (mes.14).

a) Contexte résolutif du retour.

– Retour du Tutti initial (unité/répétition atténuée, sans cuivres ni timbales, mes.7-8) ;
– Retour à une identité tonale (ré m.) et thématique non ambiguë (identité du « sujet » / « démarche soigneusement nébuleuse » propre aux introductions haydniennes) [24] ;
– Résolution des tensions mélodico-harmoniques des mes.11-12.

La mesure 14 s'entend d'abord comme lieu résolutif d'une forme fermée, créant la forte probabilité d'un *formulaire* cadentiel, lui-même induit par la logique formulaire du *da capo* et de la résolution classique.

b) Formulaire et différence.

Le formulaire est l'ensemble des formules relevant d'un lexique stylistique commun, utilisable par un compositeur pour assurer des lieux de détente (à l'élocution ou à la perception). Il concerne tant les « formules de cadence » que les *patterns* harmoniques, les formules ornementales, instrumentales, articulatoires, voire formelles, intégrables avec un minimum de torsion dans n'importe quel contexte.

Exact envers du différentiel, il joue par rapport à lui le rôle d'équilibrage et de résolution symétrique dévolu, de manière générale, au retour (cf. p. 40, note 23). La formule est le retour d'un élément déjà entendu, non dans l'œuvre mais avant elle et néanmoins présent dans la mémoire de tout auditeur acculturé [25].

Ainsi, dans le Prélude de la *Création* (mes.86-97), c'est un pan entier du mouvement, intégralement « précomposé », qui fait retour, jouant le rôle de formulaire résolutif à très grande échelle. Après l'avènement de la lumière (*«und es ward Licht »)*, l'ordre divin se symbolise par le recours à un ordre compositionnel automatisé. La raison classique s'écrit directement, sans médiation du compositeur, produisant un *discours* lisse, articulé sur des *topi* (formules ou lieux communs – ie. où la communauté se reconnaît), qui relègue au Chaos du style individuel et du désordre de la subjectivité, les errements savamment différentiels du « Chaos » initial. La gigantesque pompe de cette résolution précomposée (y compris le récit d'Uriel, directement importé du formulaire archaïque de l'oratorio haendélien) équilibre les tensions accumulées dans la phase « descriptive » de la Génèse. Ce n'est pas seulement Do Majeur qui fait retour, mais l'ensemble d'un lexique musical – d'ailleurs archaïque – la nostalgie d'un ordre socio-politiquement dépassé.

Dans le cas de la Symphonie « London », le retour joue sur l'attente d'un tel formulaire de *da capo*, tout en détournant son issue par un processus transitif. Sa *fonction formelle* ne consiste plus à fermer le « discours » mais à le déplacer vers un lieu nouveau : le premier Allegro-de-Sonate. Les différenciations qui interviennent alors modifient l'issue, rendue prévisible, et créent la nécessité d'un nouvel état stable, à son tour résolutif. Le rôle du retour est donc à la fois de clore la section d'introduction (en en fermant le déroulement, jusque alors erratique – cf. Rosen), mais surtout de donner à entendre tout nouvel élément comme *événement*, au regard de la répétition formulaire anticipée (selon le mécanisme analysé dans l'exemple *tic tac*). La plupart des différences intervenant à partir de 15 s'éprouvent donc d'autant plus efficacement par rapport au retour qu'elles viennent tromper cette attente.

Le processus différentiel s'organise dès lors en trois moments (découpage chronologique a.b.c.), culminant dans le dernier, comme l'indique le nombre de paramètres en phase.

25) On trouverait des antécédents de ces techniques dans la technique formulaire des aèdes, la littérature épique depuis Homère ou l'*«art de la mémoire »* des rhéteurs antiques décrit par Cicéron (Cf. Yates, 1975).

2. Processus différentiel

(« Pm. » = paramètre, « ⇒ » = relais paramétrique).

a) Pm. timbre (cordes / Tutti) *en phase* Pm. dynamique [26] (nuance *pp / ff)* ;

b) ⇒ Pm.hauteur (fonction mélodico-harmonique) (sol- Sous Dte / la -Dte) ;

c) ⇒ Pm.rythme d'occurences (accord sur 4ème temps / rythme de blanches) (effet de contraction) ; *en phase* Pm. timbre (basson/cordes) ; *en phase* Pm.harmonie (6te napolitaine / Ss Dte possible du 3ème temps).

6 7

3. Formulaire résolutif (demi-cadence, par 4 - +), avec entretien interne de l'attente résolutive. À cette fin, se met en place un processus secondaire de différenciations, la différence servant alors à *différer*, mais au sens d'« éloigner l'accomplissement » [27].

Le niveau unitaire est à présent représenté par le *pattern* cadentiel, en phase avec une pulsation isochrone [28], instaurant un discret « système de freinage ». Deux moments différentiels mènent à la suspension cadentielle, en progression inverse de *decrescendo* d'événements paramétriques (intensité régressive des mises en phase : d.e.f.).

d) Pm.timbre (hautbois / cordes + basson) ; *en phase* Pm.hauteur : mélodie + registre (app. inférieure du la aigu / sons graves et medium en « notes réelles ») ;

e) ⇒ Pm.hauteur : mélodie (app. supérieure du la) – effet atténué par la symétrie, la répétition et l'identité de timbre ;

f) ⇒ Pm.hauteur : mélodie (retard de la tierce (fg., Vl.II/résolution de la sixte (Vl.I). À noter l'entretien de la différence du basson (c) par le retard harmonique, tandis que le formant résolutif reste aux cordes.

Deux processus différentiels articulent donc cette transition. Le premier (a.b.c.) intervient dans le cadre d'un retour et culmine sur l'événement harmonique expressif de «6te napolitaine », en phase avec le timbre événementiel du basson à découvert. « Effet de tension », le geste expressif (dépression du mi b) s'intègre ici à un processus syntaxique recouvrant son irréductibilité comme timbre et sa présence mélodique immédiatement dépressive.

Le deuxième processus (d.e.f.) se situe en-deça du premier, dans la mesure où il différencie un formulaire, sans en modifier l'issue (« effet de retardement »). Cette sujétion se traduit pas une atténuation progressive des différences (aucun relais de timbre, après celui du hautbois ; trois

26) « La musique ne se fait pas seulement avec des sons... Elle se fait aussi avec des intensités et des densités (c'est l'ordre dynamique)... » Olivier Messiaen. *Conférence de Bruxelles* (1958), Leduc, 1960.

27) Définition du Petit Robert. Ce que, sans arrière-pensée derridienne, on pourrait appeler l'effet de « différence » (retarder par différence), ou si l'on préfère renoncer à la suggestion des mots « effet de retardement » – par opposition à l'« effet de tension » du premier processus (Cf. cette opposition, selon Goethe et Schiller, in Erich Auerbach, *Mimesis,* Gallimard, 1968, p. 13).

28) Mises en phase et relais concernent aussi les formants unitaires, quoique ceux-ci se composent plus généralement d'éléments précomposés.

paramètres en phase pour le formant c., deux en d., un seul sans mise en phase en e. et f., ce dernier étant atténué par la répétition).

La distinction entre les deux processus correspond donc, pour la perception :

– dans le premier cas, à un primat de l'élément différentiel, capable d'altérer le cours d'un devenir formulaire, malgré l'emploi de constituants différentiels eux-mêmes largement codifiés (la formule « 6te napolitaine », rendue irréductible par le différentiel-timbre du basson) ;
– dans le deuxième, à un primat de l'élément formulaire, chaque différence étant immédiatement perçue comme « retardement » sans que soit modifié le cours profond de la formule.

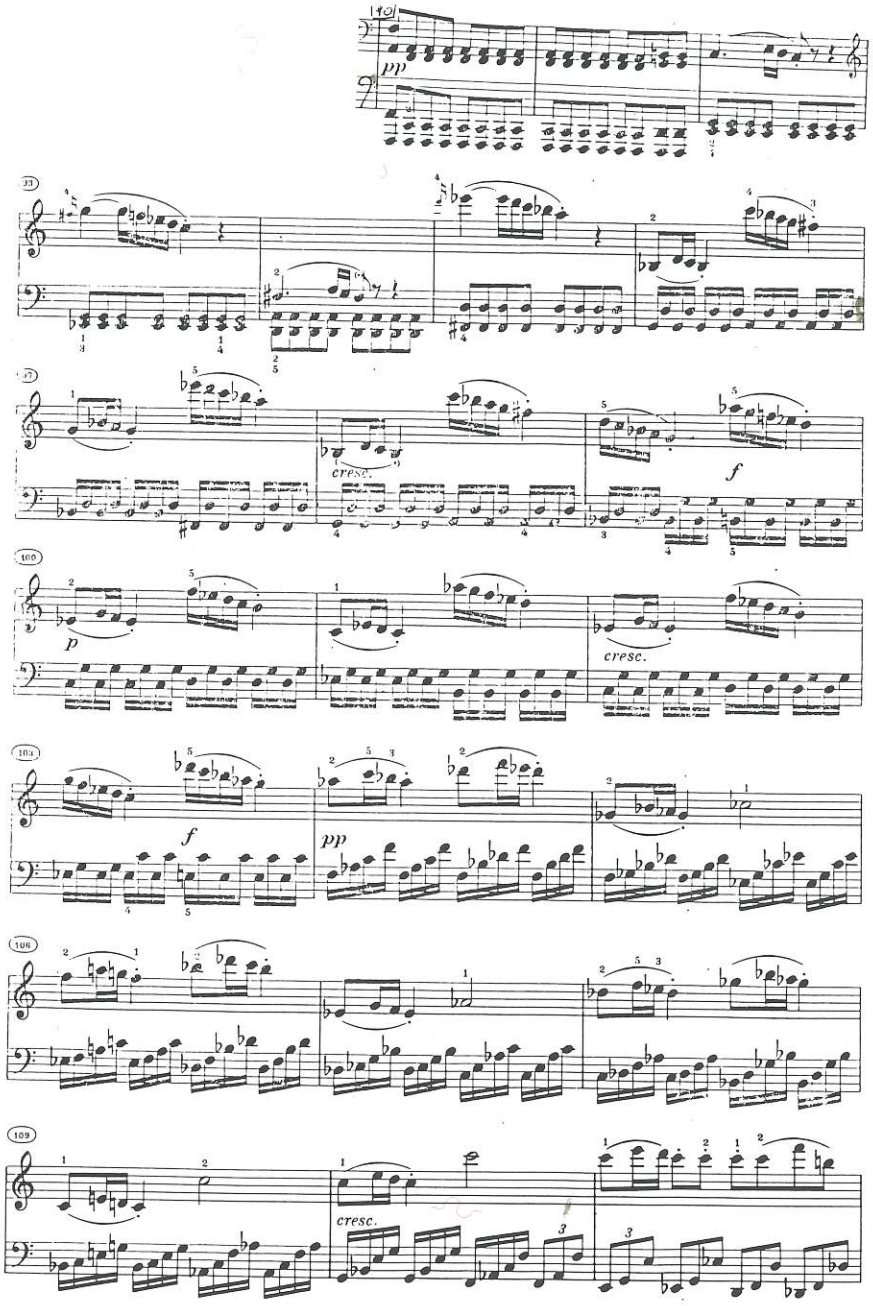
Les différences qui font le processus ont été suivies, au plus près du matériau, dans le court moment de bascule temporelle d'une transition. L'analyse a permis d'aller bien au-delà, dans la compréhension des processus, de la simple description intuitive des moments tensionnels et résolutifs (en termes d'anacrouse-accent-désinence par exemple). De plus amples processus peuvent s'observer, avec la même exigence de proximité au matériau, dans la production des différences qui tressent celui-ci en processus, c'est-à-dire en devenir-autre articulé et constant pour la perception. C'est le cas des processus de développement.

C) Développement

Beethoven. *Sonate op.53,* N° 21, Ut M. (*Waldstein*)
1er Mouvement. Développement : mes.90-110 (cf. exemple ci-contre).
Il s'agit, par cette dernière analyse, d'observer les transformations paramétriques d'un début de développement. Disons tout de suite que le point remarquable réside dans une étonnante économie compositionnelle : l'utilisation, pendant 22 mesures d'un même matériau (issu du début de l'exposition) qu'aucun élément ne vient enrichir de l'extérieur. Tout l'apport énergétique – considérable – de cette page ne provient que de la différenciation croissante et rigoureusement hiérarchisée d'un matériau de deux mesures (formants a.b.c.).
Le fragment choisi étant plus étendu que les précédents, je le traiterai dans une optique moins minutieuse, en utilisant les modes de formalisation analytique présentés plus haut.

1. Description générale. Quatre périodes.

90-92 : 4 mesures initiales, transposées à la 5te inférieure (Sous-Dte Fa M.).



94-99 : 1er processus différentiel, en 3 membres asymétriques : 94-95 (2 mesures) ; 96-98 (3 mesures) ; 99 (1 mesure). De sol m. à V de do m.
100-103 : reprise transposée des membres 2 et 3 de la 2ème période (96-99). De do m. à V de fa m.
104-111 : 2ème processus différentiel en 3 membres de 2 mesures « en marche » 104-105, 106-107, 108-109) plus une mesure différentielle de tension (110) et une mesure de freinage et de transition (111). De fa m. à sa Dominante de Dominante (accord de 6te augmentée). S'enchaîne à la 2ème section (développement du 2ème groupe thématique).

2. Niveau unitaire : formants d'exposition.

L'ensemble du processus se réfère aux quatre mesures initiales, transposées en Fa M (avec quelques modifications ponctuelles de la basse), puis développées. Celles-ci se composent d'éléments distincts dont chacun possède une cohérence et un faisceau de convergences paramétriques propres. C'est la convergence mais aussi l'hétérogénéité interne de chacune de ses « totalités partielles » qui permet de les désigner comme *formants* : synthèses perceptives de paramètres analytiquement différenciables. Le formant est ainsi l'unité synthétique de matériaux disposés pour recevoir des transformations n'affectant pas la saisie de son identité (synthèse), mais susceptibles de la transformer continuement. Tandis que la formule, toujours importée, fonctionne immédiatement dans une totalité qui seule lui donne sens, le formant est le premier irréductible de la composition – ce qui comme geste le distingue de la copie : le premier moment différentiel est ce qui se charge de différence.
Ces formants sont au nombre de trois :

a) La scansion de croches pourvue d'une valeur :

- motivique horizontale (« motif » de timbre pulsé) (90-91) ;
- harmonique verticale (sous les dessins b. et c.)(92-95) ;
- « vectorielle », dès lors qu'elle se transforme en battues de doubles croches (96-103), puis en arpèges (104-110).

D'une manière générale, cet élément se différencie, en phase avec les différenciations des deux motifs proprement dits, mais joue le rôle de conducteur de « vitesse », transformant son énergie première de timbre en vitesse vibratoire (à la manière du trille des dernières Sonates) [29].

b) l'élément motivique antécédent, caractérisé par :

- son rythme (longue-2 brèves-longue),

29) Cf. André Boucourechliev, *Beethoven,* Seuil, 1963, pp. 38 (« vitesse ») et 34 (trille comme timbre). Ce petit ouvrage célèbre reste fondamental pour une ouverture à la considération de l'ensemble des paramètres musicaux dans l'analyse des œuvres classiques – ouverture qui n'est pas toujours allée de soi.

- son profil (un intervalle ascendant, deux intervalles descendants,
- son registre (grave).

c) l'élément motivique conséquent, dont les caractéristiques, différentielles, sont dérivées ou opposées en :

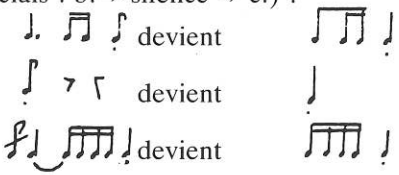
- rythme (longue-3 brèves-longue)(dérivation),
- profil (id., 1er intervalle plus percuté – « petite note » appoggiaturée – un intervalle descendant de plus) (dérivation),
- registre (aigu) (opposition).

3. Niveau différentiel : premier processus.

Le premier processus différentiel, auquel je m'attacherai plus particulièrement, se déroule en trois moments de différenciations croissantes, culminant à la mesure 99.

1. 2 mesures (94-95) : Pm.formel (élision de a.- qui reste à la basse / répétition transposée de l'exposition) ; *en phase* Pm.hauteur (triton do-fa#, attraction vers sol m. / exposition) ;
⇒ Pm. hauteur (m : b mélodique, en relation de 7ème dim. / 5te initiale ; mi b harmonique, 9ème de Dte mineure / accord de 5te ou de 6te) ; *en phase* Pm.registre (différence unitaire).

2. 3 mesures (96-98) Contraction rythmique asymétrique des deux dessins et du silence intercalaire (en relais : b.⇒ silence ⇒ c.) :



En phase Pm.vitesse (doubles croches / croches) ; ⇒ Pm. rythme d'occurrences (« rythme harmonique » : 2 harmonies par mesure / une seule).

Ces trois dernières mesures ne sont pas progressives (x-y-z) mais ternaires (x-y-x), le maximum de tension intervenant sur « y » (mes.97) (intervalle fa#-mib ⇒ Pm.dynamique : *crescendo)*. Ainsi la mesure suivant la répétition de « x » (99) sera perçue de manière immédiatement différentielle, du fait de la non-récurrence de « y » (x-y, x / c.) – toujours selon le phénomène de synthèse et d'anticipation au point de différence, analysé dans l'exemple *tic tac*.

3. 1 mesure (99). Pm.formel (événement c. / anticipation de « y ») (cf. ci-dessus) ; *en phase* Pm.formel

(nouvelle élision : c.-c./b.-c.) ; contraction en relais avec : ⇒ Pm.rythme d'occurences (3 états de la basse/ 2 états) ; *en phase* Pm.hauteur (harmonie : modulation do m.) ; *en phase* Pm.dynamique (*forte* culminant).

4. Mes.100-104. Reprise de 96-99 (formants b. - c. sous leur forme contractée), vers Dte de fa m.

4. Niveau différentiel : deuxième processus.
Sans entrer dans le même détail, on remarquera que ce nouveau processus culmine comme le premier dans une mesure asymétriquement isolée, mais différée à son tour pour faire transition (110-111). Je ferai remarquer plus particulièrement :

a) L'exacte complémentarité des procédés différentiels. Dans le premier, élision progressive des dessins contractés, pour aboutir au seul dessin c., différencié par le geste registral. Dans le deuxième, élision du dessin c. pour ne conserver que b. contracté, avec un jeu systématique sur les oppositions de registre.

b) Le système de freinage (111) mettant en phase et relais : triolets, croches, élément mélodique original et cadentiel, « rythme harmonique », pour la 1ère fois égal à la noire.

5. Unité et différence.
L'ensemble de ces processus de développement, qui mettent en phase ou en relais contractions, élisions et différenciations de tous ordres, puisent leur énergie : 1) dans la force vectorielle des accélérations du formant a. ; 2) dans l'opposition permanente des registres, caractérisée dès l'exposition par le formant c. (opposition b./c.).

Ce dernier formant se donne dès l'abord comme un réservoir de différences. Mais, proche en cela du geste de timbales de la *9ème Symphonie*, le pouvoir énergétique d'opposition qu'il conserve tient à la nature du différentiel dont il est constitué. L'opposition des registres, comme le timbre, reste irréductible à toute infrastructure unitaire (contrairement au rythme ou au profil mélodique, dérivables d'un schème unique). Une telle irréductibilité rend la différenciation des registres si prégnante qu'en tant que geste (geste concrétisé dans le déplacement du pianiste – comme le timbre dans l'irruption du timbalier, elle peut nourrir l'ensemble du processus de développement. Le geste, là encore, s'intègre à une syntaxe tout en demeurant en excès du déroulement discursif. Ce qu'on remarque dans la logique de l'exposition (prégnance de l'opposition des registres sur l'arpège de tonique : sol si/ ré sol), comme dans la permanence du principe d'opposition au cours du développement. L'élément différentiel de registre s'y autonomise, alors, au point qu'il affecte l'élément même « gelé » d'abord et individualisé par lui sur un seul registre. Le registre différencie maintenant ce que tout d'abord il singularisait [30].

30) Mes.89 et 103 : différence du dérivé de c. avec lui-même et non plus avec b., par opposition registrale.
31) Dans la mesure où la différence de registre demeure tout au long du développement le mode unitaire de différenciation – y compris d'un matériau initialement « gelé » autour d'un seul registre, on peut dire de la différence qu'elle *unifie*, de manière assez similaire à ce que montre Ruwet à propos de la « reduplication » debussyste : « elle crée une équivalence entre des éléments très hétérogènes quant à leur matériau ; (...) rendus commensurables par le simple fait [qu'ils] sont répétés de manière identique ». Ruvet (1972), p. 94.
32) Cf. Adorno, (1976). Le discours, « c'est le tout qui emporte ses éléments dans son cours » (117). S'y opposent la « percée » (25) comme la « béance » (ces instants où la musique semble « se lasser d'elle même ») (224) ; saillies du timbre, silence d'un écroulement, toutes expériences de l'irréductible en germe dans ces gestes au sein même du discours.

On voit que la force du geste d'exposition est de consister aussi bien dans l'affirmation d'un matériau unitaire (motif à développer) que dans la mise en réserve de formants différentiels. Ceux-ci, bien que destinés à assurer le travail ultérieur des différenciations, servent à en unifier l'ensemble dans le développement (unité gestuelle du procédé) [31]. Qu'autour de ce différentiel originel se construise mais aussi s'*unifie* le développement – comme unité du travail des différences – marque une articulation dialectique de la composition propre au classicisme. La différenciation, principe d'ouverture, est toujours ressaisie globalement dans la visée unitaire d'une forme fermée. Ce qui n'empêche pas toujours de s'y engouffrer, au gré des failles locales de la discursivité : irréductible d'un timbre, d'un geste – voire scories de l'interprétation. L'instant se dresse contre le moment, au risque de l'écroulement du discours [32].

Pour une analyse de la différence.

L'analyse des différences s'attache aux processus, c'est-à-dire à la vie même des formes, en tant qu'elles sont des totalités organiques. Mais loin de les traiter comme des corps insécables que l'outil de l'analyse, selon un poncif encore trop répandu, tuerait à vouloir les disséquer, elle cherche des voies d'approches qui s'arrête à la chimie des transformations. Certes l'œuvre reste en excès – et c'est heureux. Ce manque à dire fait dire encore, et peut-être faire aussi. J'ai décrit ailleurs (1986) le lien du désir d'appropriation – jeu ou connaissance – avec le refus de la musique, tout à la fois de se laisser dire (nul discours n'en excède le sens) et de se laisser faire (l'interpréter n'est jamais que lui prêter un être et un sens, tout provisoires). L'analyse est interprétative en ce qu'elle choisit son point de vue. Elle est différence en ce qu'elle ne recouvre pas l'œuvre, pas plus que les différences en œuvre ne débordent la totalité de la forme. Le tout, comme la forme, est toujours autre. Moins que le détail (car on n'entend pas tout et tout ne s'entend pas) ; beaucoup plus, car la totalité, comme on sait, excède la somme de ses parties. Ces analyses visent donc à un détail premier, à un point de vue en excès, puisque tout présent (et la musique se vit et se lit au présent) excède en don l'idée du temps. Le détail se révèle souvent fastidieux – la parole, je l'ai dit, semble d'un être plus proche. Il reste que cette tâche incombe. « Ce qui ne peut pas se dire, on ne peut pas le taire ».

TEXTES CITES :

Adorno, Theodor W. Mahler. Une physionomie musicale. Ed. de Minuit, 1976.
Auerbach, Erich. Mimesis. La Représentation de la réalité dans la littérature occidentale. Gallimard, 1968.
Borges, Jose Luis. « Funes ou la mémoire », Fictions. Gallimard, 1957.
Boucourechliev, André. Beethoven, Seuil, 1963.
Boucourechliev, André. Stravinsky, Fayard. 1982.
Boulez, Pierre. « Forme », Points de Repère, Bourgois, 1983.
Deleuze, Gilles. Différence et Répétition, P.U.F., 1986.
Deliege, Célestin. Inventions musicales et Idéologies, Bourgois, 1986.
Deliege, Celestin. Les Fondements de la Musique tonale, Lattès, 1984.
Deliege, Célestin. « L'analyse Post-Schenkerienne : quand et pourquoi », Analyse Musicale, III, février 1986.
Dilthey. Le Monde de l'Esprit. Aubier, 1947.
Freud, Sigmund. « Au-delà du principe de plaisir » (1920). Essais de Psychanalyse. Payot, 1984.
Guye, Jean-Philippe. « Analyse du sens - Sens de l'analyse », Entretemps, II, nov. 1986.
Leibniz, G.W. Monadologie, Delagrave, 1983.
Leibniz, G.W. Nouveaux Essais sur l'Entendement humain, Flammarion, 1966.
Messiaen, Olivier. Conférence de Bruxelles (1958), Leduc, 1960.
Nattiez, Jean-Jacques. Musicologie générale et Sémiologie, Bourgois, 1987.
Nicolas, François. « Visages du temps : rythme, timbre et forme ». Entretemps, I, avril 1986.
Nietzsche, Frédéric. Sur l'Avenir de nos Etablissements d'Enseignement, Gallimard, 1973.
Popper, Karl. « Le statut de la science et de la métaphysique ». Conjonctures et Refutations, Payot, 1985.
Rosen, Charles. Le Style classique. Gallimard, 1978.
Ruwet, Nicolas. « Les duplications dans l'œuvre de Claude Debussy », Langage, Musique, Poésie, Seuil. 1972.
Schenker, Heinrich. Five Graphics Music Analysis, éd. Felis Salzer. New York : Dover, 1969.
Schenker, Heinrich. Free Composition (Der Freie Satz), vol. III of New Musical Theories and Fantasies, éd. Ernst Oster. New York : Longman, 1979.
Yates, France A. L'art de la Mémoire, Gallimard, 1975.

REGARD SUR L'IMPROVISATION

*Jean-Pierre LEGUAY**

Dans la plupart des civilisations, et actuellement encore dans bon nombre de pays d'Afrique et d'Asie, par exemple, l'improvisation est le mode naturel, voire unique, d'expression musicale. Au contraire, dans l'enseignement de la musique savante occidentale aujourd'hui, sa place est mal définie ou inexistante : doit-elle consister en l'apprentissage de techniques, parfois désuètes et teintées d'académisme ? Ou bien peut-on encore, sans avoir recours au seul art du pastiche, concevoir une pratique cohérente et vivante de la musique non écrite ?

Après quelques remarques relatives à la nature spécifique de l'improvisation suivies de rappels historiques, je m'efforcerai de proposer des éléments de réponse à des questions fréquemment soulevées concernant :

- le parallèle improvisation-composition,
- le bagage musical recommandé pour improviser,
- l'enseignement de l'improvisation,
- l'improvisation collective.

* Compositeur, Professeur d'improvisation individuelle et collective (C.N.R. de LIMOGES et Conservatoire Eric Satie, Paris 7e) ; Organiste titulaire des Grandes Orgues de Notre-Dame de Paris.

I REMARQUES ET RAPPELS

Improviser, individuellement ou collectivement, consiste à concevoir et réaliser, dans l'instant, tout ou partie d'un projet musical ; à inventer et à jouer spontanément *sa* propre musique.

Non réduite à un simple exercice de haute voltige technique, l'improvisation souhaite plus nourricièrement:

- établir avec le son un rapport harmonieux basé sur le plaisir et non sur la contrainte ou l'observance de rythmes arbitrairement imposés, fossilisés et ayant perdu tout pouvoir générateur;

- permettre à tout moment de *parler* en musique sans l'aide d'une partition. Guidée par une conscience éduquée, elle se propose d'exprimer la vie du présent: tensions, détentes, méandres psychologiques.

Bien que l'improvisation soit partiellement faite de réactions indissolublement liées à l'instant qui la voit éclore ou la suscite, d'exploitation et d'intégrations du fortuit, toujours son exécution doit avoir l'aisance d'une œuvre écrite longuement travaillée, d'où l'obligation impérative de ne concevoir que des figures immédiatement jouables parfaitement.

Dans l'acceptation de ses richesses, mais aussi de ses limites, elle est une communication immédiate, synthétisant dans un temps unique, la conception, l'élaboration, l'exécution et l'audition.

Pour Vinko Globokar: « N'improvise que celui qui en a vitalement besoin, il joue ce qu'il est et ce qu'il pense ». Le musicien improvisateur procède alors instantanément à la traduction fidèle ou filtrée de ses rêves en figures sonores. Autre postulat: toute figure interpellée, justifiée par son existence même et considérée comme entité singulière et autonome, est potentiellement de nature à susciter la naissance d'une « histoire » musicale et en assurer l'essor. En conséquence, on peut avancer que, dans le premier cas, les figures sonores représentent une transcription éventuellement assortie d'un devenir; dans le second, elles forment une source indépendamment de toute sensation ou intention extra-musicale préalable, vivent de leur propre vie, obéissent prioritairement aux lois de « leur espèce ».

De surcroît, individuelle ou collective, l'improvisation s'avère susceptible de féconder l'interprétation d'œuvres écrites pour un instrument soliste et surtout pour un ensemble: en développant la rapidité des réflexes et la faculté indispensable d'appréhender promptement des situations incomplètement prévisibles et d'en tirer les conséquences; en favorisant puissamment la connivence avec l'instrument, avec le son, ainsi que l'approfondissement de leur connaissance par une démarche exploratoire directe et personnelle sans l'intermédiaire d'un texte; en stimulant une réelle

capacité d'accueil et d'écoute, ainsi qu'un exercice du pouvoir de décision plein mais avisé; en aiguisant le sens critique.

Les raisons pour lesquelles on improvise sont extrêmement nombreuses et diverses; elles témoignent toutes d'un irrépressible besoin de communiquer: avec soi-même, avec un auditoire, avec un ou plusieurs musiciens improvisateurs, avec un matériau musical ou (et) instrumental, etc... Tout aussi diverses apparaissent les formes de l'improvisation à travers les âges.

Quelques rappels historiques:

Dans les danses rituelles, dont certains aspects se retrouvent plus ou moins transformés dans telle ou telle musique populaire occidentale ou dans des structures plus complexes d'essence litanique, la musique, en tant que distributrice d'événements sonores dans le temps, est stoppée dès la première impulsion donnée, au profit d'une dynamique principalement incantatoire; elle n'est plus écoutée pour elle-même, mais perçue comme un excitateur dont l'action sans relâche prépare l'avènement de la transe. La forme initiale de l'impulsion originelle se répète inlassablement sans aucune modification, ou, sans altérer la marche inexorable, sécrète des variantes qui, par leur raffinement frénétique, en décuplent l'impact et provoquent cette sensation de plongée vertigineuse dans un autre univers.

De ce point de vue, on observe que notre musique militaire (mais elle ne laisse aucune place à l'improvisation) présente des caractéristiques un peu comparables: dans l'éclat des instruments qui les projettent, ces figures simples, brèves, incisives, sans détours et sans secrets, visent, suivant les cas, à galvaniser l'enthousiasme, à accroître la pugnacité, à survolter l'imagination jusqu'au paroxysme. Porté à incandescence par une acoustique qui l'exalte ou un cadre grandiose, ce flamboiement sonore agit sur nous comme un phénomène atmosphérique. Je suis encore interloqué par le choc que produisit un jour sur moi une telle musique, par ailleurs insignifiante, clamée sous les voûtes de Notre-Dame de Paris.

Au Moyen-Age, l'une des premières manifestations de notre polyphonie est le plus souvent improvisée; il s'agit de ce que l'on appelle « chanter sur le livre » par opposition au chant écrit ou « chose faite ». Le chanteur a devant lui le livre où est noté le texte de la voix principale emprunté au chant grégorien, et il improvise l'autre voix qui s'y ajoute.

Ce procédé est resté en usage dans certaines églises jusqu'au XVIII[e] siècle.

Un peu plus tard, on connaît le rayonnement des « puys », ces grands rassemblements ou poètes et musiciens se livraient à des concours tels que les « jeux-partis », par exemple: un concurrent donne un sujet musical et littéraire ; chacun des autres improvise alors sur le même sujet ; l'arbitre désigne ensuite le « roy ».

Dans la musique baroque, deux formes font particulièrement appel à l'improvisation partielle. D'une part, l'ornementation d'une ligne mélodique donnée par le compositeur: l'interprète tisse une sorte de lierre à partir des contours de la branche-mère qu'il décore et dont il épanouit les mouvements. D'autre part, la « basse chiffrée »: les chiffres placés au-dessus de la note de basse indiquent les intervalles constitutifs des accords ; la « réalisation » (disposition de ces accords et leur ornementation éventuelle) est confiée aux soins du claveciniste ou de l'organiste.

« Préluder » exprime le moment privilégié, généralement improvisé où le musicien reprend contact avec son instrument, l'accorde, s'accorde avec lui, avec ses partenaires, évalue l'acoustique du lieu, s'échauffe musculairement, crée l'atmosphère. Il joue, *avant* que ne se produise l'événement important et attendu: le chant (notons que, dans les églises chrétiennes, une part conséquente de la contribution de l'organiste à la liturgie est de cette nature), le solo instrumental, la danse, la profération d'un texte, etc... Parfois, l'improvisation est alors à ce point adaptée à la fonction, qu'elle devient pratiquement irremplaçable: elle introduit, commente, se coule dans une durée élastique elle-même liée à l'évolution du contexte.

Dans la musique écrite, cette dimension de pont jeté entre un avant et un après, de porte ouverte sur un ailleurs, se reflète dans les acceptions du mot « prélude », différentes pour Bach, Chopin, Debussy.

Les cadences des concertos de l'époque classique sont fréquemment improvisées: un peu avant la fin du mouvement, l'orchestre s'interrompt afin de laisser le soliste caracoler librement avant de se joindre à nouveau à lui pour conclure.

Au XIX[e] siècle, Beethoven, Schubert, Weber, Mendelssohn, Schumann, Chopin, Brahms, Franck, d'autres encore, improvisent souvent en public. Dans un certain nombre de cas, Liszt a d'abord improvisé ses paraphrases sur des thèmes d'opéra, puis a pris le temps de les rédiger.

Au terme de cette énumération non exhaustive, il faut mentionner au XX[e] siècle: l'abondante collaboration de l'improvisatvon au cinéma muet, les « musiques aléatoires » où l'interprète a le loisir de modifier le déroulement de l'œuvre et la présentation des matériaux dans les limites définies par le compositeur, et, bien sûr, les multiples formes de jazz.

II PARALLELE COMPOSITION-IMPROVISATION

Contrairement à l'œuvre composée qui est faite pour durer, l'improvisation est, par nature, éphémère. Elle fleurit fugitivement, puis disparaît ; seule la mémoire en conserve le souvenir. La composition est, sans aucun doute, le fruit d'une spéculation plus consciente et plus profonde. On dispose d'un temps de réflexion considérablement supérieur, voire illimité, pour trier, évaluer les situations et les solutions, choisir, décider. Le nombre et l'ampleur des questions posées et des réponses à leur donner s'accommodent difficilement du poids de l'urgence impérative. Au plan de la précision, de l'affinement de la réalisation, on conçoit aisément que le compositeur, dont la quête patiente et minutieuse est d'*organiser*, porte sur l'improvisation un regard soupçonneux et dubitatif.

L'« Offrande Musicale » de Bach est la rédaction entièrement aboutie d'une improvisation faite par lui devant Frédéric II sur le thème donné par le souverain. Dans son envoi, Bach écrit: « Je remarquai tout aussitôt qu'en raison du manque de l'indispensable préparation, l'exécution n'atteindrait pas la réussite que méritait un sujet aussi parfait ».

A l'égard de l'improvisation, Pierre Boulez dans « Par volonté et par hasard », exprime plus que de la réticence: « De nos jours (c'est une conséquence du romantisme) il n'y a aucunement trajet, il y a simplement élaboration de l'instant pour l'instant, mais avec incapacité de la mémoire parce que le matériau est en général ou trop riche ou trop complexe, ou que, simplement, la référence est trop longue dans le temps, et la mémoire ne se rappelle pas en détails les matériaux déjà produits. La mémoire ne joue alors que sur des critères, des clichés extrêmement banals (par exemple, notes répétées ou notes séparées par de grands silences, excès d'activités dans tous les coins, ou longues tenues pendant lesquelles soi-disant on médite sur la transformation du son, etc... »). Boulez ne condamne pas ici l'improvisation dans son principe, mais le manque de rigueur et les abus commis en son nom.

Il y a parfois une certaine distance entre le jugement

esthétique de celui qui écoute l'improvisation, et celui de l'improvisateur. L'observateur exercé est naturellement enclin (abstraction faite de toute évaluation de l'éventuelle « performance ») à porter un regard également scrutateur, que la musique considérée soit écrite ou improvisée. Il l'écoute, l'ausculte et l'apprécie pour elle-même, telle qu'elle se présente, comme un produit achevé dont il escompte vie, cohérence, pertinence, maîtrise, saveur.

L'improvisateur joue la musique que, présentement, il désire entendre. Il joue immédiatement une part de son monde sonore qu'il vit mentalement, en dépendance directe de ce que son expérience et sa culture lui permettent d'en capter et d'en traduire instrumentalement. Il est, au même moment, concepteur et totalement immergé dans l'action : psychologiquement, intellectuellement, physiquement. Les événements jaillissent, se suscitent et se succèdent si rapidement qu'il ne peut, comme le fait le compositeur, gommer, revenir en arrière, exercer un contrôle aussi absolu, déduire et prévoir avec autant d'acuité. Pour lui, une fraction de la plus ou moins grande faiblesse de conception et de réalisation perçue par l'auditeur avisé est partiellement occultée par l'engagement de tout son être dans le jeu.

S'il écoute l'enregistrement de son improvisation, ce qui constitue un outil pédagogique irremplaçable, le musicien change de place ; il est alors mieux à même de constater les carences, parce qu'il est dégagé de l'attention parfois extrême qui, à certains moments, a pu entraver l'analyse détaillée de son comportement dans l'action.

Mais la valeur intrinsèque de l'improvisation réside dans son inscription dans le présent, au même titre que les conversations, partages et échanges de toute nature que nous avons avec autrui. A des quantités de niveaux relationnels, on improvise tous les jours. Nos propos quotidiens n'ont sans doute pas tous la richesse de vocabulaire et de forme des œuvres de Shakespeare ; ils n'en sont peut-être pas moins utiles pour la connaissance et la compréhension mutuelles, pas moins révélateurs, tant la spontanéité dépend de ressorts et racines souvent enfouis et insoupçonnés mais toujours à l'œuvre. Partout et tout le temps, on manipule des mots, le plus adroitement possible ; on *dit*, sans mettre sur le même plan les échanges oraux quotidiens et un texte écrit longuement mûri.

Le même phénomène se produit en musique : à un moment donné, on éprouve le besoin de s'exprimer, d'échanger au moyen de sons, de *ses* sons propres, son vocabulaire sonore que l'on a appris, enrichi, travaillé, maintes fois expérimenté, affiné afin de véhiculer correctement sa pensée, sans emprunter de textes écrits, mieux rédigés, peut-être, mais par d'autres.

Ce qui, avec la parole, se fait de façon courante reste encore, avec le son, une démarche exceptionnelle dans bon nombre de nos milieux musicaux occidentaux. Pourquoi ? Entre autres raisons, parce que, dans le langage parlé, on apprend à choisir et à dire *soi-même* ses mots pour communiquer, alors qu'en musique, on apprend à penser et à dire les sons des autres, ceux des « spécialistes » du langage musical : les compositeurs.

L'improvisation s'affirme, à l'instar de l'écriture automatique des surréalistes, comme une terre d'accueil fascinante et privilégiée, un sismographe réagissant aux fulgurances, surgissements ou révélations inopinés. Mais, s'il en reste là, le musicien prend le risque grave de voir les potentialités de cette qualité spécifique s'évanouir, submergé par le foisonnement de sensations et d'idées. Au contraire, la mémoire de sa culture, tout autant que la culture de sa mémoire (je reviendrai plus loin sur le rôle de la mémoire), donnent une descendance aux rencontres et trouvailles, en dégagent l'énergie fondatrice qui engendre un discours articulé selon les lois générales de la communication, transforment le désir en acte. « Une spontanéité sans aucune détermination ferait de l'homme le contraire d'un être libre et responsable, le jouet du hasard et des caprices » (Paul Diel, *Psychologie de la motivation*).

Plutôt que de comparer abusivement deux modes d'expression qui, par leur mécanisme mais plus encore par leur nature même et leur finalité, diffèrent notablement, il convient d'alimenter l'improvisation aux leçons d'exigence et de vigilance inhérentes à la composition.

III BAGAGE MUSICAL

Avant tout (cet aspect n'est très que rarement abordé), le chemin qui mène à la pratique de l'improvisation implique prioritairement de renouer avec la démarche de l'enfant dans ses jeux. L'enfant invente ce dont il a besoin, pour son plaisir, son épanouissement, pour explorer et connaître. Il crée pour *son* bien, et ce bien est sa récompense, sa joie. L'improvisateur doit retrouver la disponibilité de cet enfant : son goût pour l'aventure, sa faculté insatiable de jouer et d'imaginer à partir de peu de chose des histoires, des situations, des personnages, des formes, des objets qu'il détourne volontiers de leur utilisation usuelle.

Deux constatations :

1) Des enfants, même très petits, se comprennent et s'amusent ensemble, alors qu'ils ne parlent pas la même langue : ils se parlent par le regard, les gestes, les intonations, les attitudes, tout un réseau d'échanges et de connivences en dehors de l'acquisition maîtrisée du sens codifié des mots. Tout au long de l'apprentissage de sa langue, l'enfant, puis l'adulte à un stade plus avancé, n'attendent pas d'être en pleine possession d'un vocabulaire et d'une syntaxe pour dire ce dont ils ont besoin.

2) Certains très jeunes enfants, ignorant tout ou presque de la musique écrite et soucieux principalement de leur bonheur d'explorateur du monde sonore, improvisent des musiques *enviables* malgré une toute petite technique instrumentale. Mais l'adulte n'est plus un enfant ; il est doué d'une capacité accrue de raisonnement, sans l'exercice de laquelle la fraîcheur juvénile se détériore en puérilité. Sous l'action de ce levain, l'approfondissement du langage parlé ou musical, ouvre toujours plus grandes les portes de la compréhension, de l'élaboration et de la communication. On n'utilise que ce que l'on possède.

Il y aurait beaucoup à dire sur le conformisme trop souvent inhibant du système éducatif officiel qui, parfois très tôt, habitue l'enfant à se déterminer par rapport à tout un ensemble d'examens, de jugements, de récompenses délivrés par autrui. Partiellement, cette motivation-là lui est extérieure, étrangère à sa vie profonde, éprouvée comme une agression culpabilisante ; et l'on s'étonne du peu d'élan de l'enfant, de l'adolescent et de l'adulte. Au lieu d'être un regard éclairant, ce jugement des autres, abusivement substitué à une dynamique personnelle, constitue une trompeuse motivation qui attire hors de soi et déconcentre. On veut tellement bien faire, tellement plaire, tellement s'identifier au modèle imposé, qu'on se rend incapable d'agir par peur de ne pas être à la hauteur... C'est là, en bonne partie, le mécanisme du trac. Que de lucidité introspective et d'efforts faudra-t-il ensuite déployer pour reconquérir la disponibilité première qu'il n'aurait jamais fallu perdre, mais au contraire faire fructifier.

Voici trois types d'attitudes et propos que l'on répète couramment comme des slogans, mais qu'il convient de nuancer et d'éclairer :

1) trop souvent, au fur et à mesure que l'élève étudie la musique écrite, celle-ci s'impose progressivement à lui comme un modèle exclusif de référence qu'il ne pourra jamais égaler par l'improvisation, et il se sent coupable de

ne pouvoir parvenir au but inaccessible qu'il s'est lui-même assigné, ou que l'on a transféré sur ses épaules. On lui présente l'œuvre écrite comme *supérieure* à l'improvisation, cet amusement qui fait perdre du temps ; on ne lui montre pas que les deux démarches peuvent être complémentaires : deux démarches pour nourrir le son. On ne lui dit pas non plus que faire aussi bien que l'œuvre écrite est un faux objectif.

2) tout le monde le sait, certains improvisent sans avoir *appris* la musique. Mais ils s'appuient néanmoins sur des néologismes sonores hérités de leur passé ou empruntés à leur environnement immédiat qu'ils respirent et absorbent comme une éponge. Non seulement rien n'autorise à conclure qu'un *vrai* savoir les encombrerait, mais bien au contraire, il leur donnerait libre accès à de plus larges investigations. A l'époque d'Ambroise Paré, on cautérisait avec un fer rouge, et cela donnait parfois de bons résultats ; on est cependant bien heureux que les choses aient changé...

On cite souvent l'exemple des Orientaux ou des Africains qui improvisent constamment et depuis des temps immémoriaux. C'est un fait ; mais on ne sait pas assez en Occident qu'ils improvisent dans des cadres souvent très stricts et selon un rituel musical appris dès la naissance en même temps que parler et marcher. Cette technique leur devient dès lors tellement naturelle que la spontanéité s'y coule à l'aise ; expression et technique ne font qu'un. Chez les Pygmées, par exemple, on observe des organisations extrêmement élaborées, à tel point que tout non-respect de la structure de base est vécue par le groupe comme un dérangement, une agression. Cela suppose non un regroupement occasionnel et factice mais une vraie vie collective où tout est en commun : les sons, les mots, la chasse, la guerre, la religion...

3) « l'oreille absolue » : conditions « sine qua non » pour composer ou improviser. Ce vocable définit habituellement l'infaillible aptitude à identifier sans hésitation la hauteur des sons, qu'ils soient émis monodiquement ou coagulés en agrégats. Cette définition, choquante aujourd'hui, est parfaitement réductrice et lacunaire : la hauteur n'est qu'un paramètre parmi d'autres. Pas plus que les traités musicologiques dont la lecture nécessaire ne suffit pas, à elle seule, à insuffler la vie à une interprétation, la rapide et sûre détection des hauteurs, pour aussi précieuses qu'elles soient, n'est une panacée.

Entendre, c'est aussi capter, soupeser, évaluer acoustiquement et psychologiquement la quantité, la qualité et la

variété infinie de réactions « chimiques » résultant de toute altération même infime d'un son ou d'un contexte. Aucun événement, aussi ténu soit-il, n'est sans conséquence sur le devenir de l'œuvre, et, partant, sur sa rencontre avec l'auditoire.

Tout au long de sa mise au jour, puis, parvenue au terme de sa rédaction, la musique, dans la plénitude de sa quintessence la plus subtile, « sonne » fidèlement sans la moindre distorsion à l'oreille du compositeur, comme elle le fera plus tard, dans l'entière lumière du face à face, au moment de son exécution. On peut dire alors de cette œuvre, qu'elle est « entendue ».

Bien autant que le compositeur, l'improvisateur, qui transpose promptement ce qu'il entend mentalement, a besoin d'une excellente oreille, surtout s'il joue d'un instrument polyphonique, ou collectivement. De même que l'instrumentiste maîtrise ses gestes en dépendance directe du but clairement visé, l'improvisateur joue en fonction du résultat désiré : ses doigts traduisent sa pensée et lui obéissent ; son oreille est le moteur premier.

Mais il est également vrai et remarquable qu'avec un entraînement fréquent, intelligent et bien alimenté, l'improvisateur mémorise des gestes, des attitudes, des réflexes, des comportements, reliés à l'audition intérieure par un réseau serré de correspondances. Par exemple : instruit par l'expérience, il sait que tel geste ou ensemble de gestes produisent, partiellement ou complètement, tel résultat sonore et non pas un autre. Les mains disposent, pour ainsi dire, de leur propre oreille, greffée sur l'oreille centrale qui décide et commande.

L'exacte adéquation des gestes, que l'on observe dans bien des métiers, concourt à l'efficacité ; mais attention au virtuosisme creux, à la tyrannie des automatismes gestuels aussi dangereux que le développement d'une idée lorsqu'il n'est que mécanique au lieu d'être *vivant* ! Ils engendrent une dépendance mutilante qui entrave ou bloque toute créativité en imposant un stérile processus répétitif. Bouger n'est pas nécessairement avancer.

Quant à la virtuosité, elle n'est vraiment estimable que si, instrument docile de la pensée, elle semble innée tant elle est naturelle.

Disons maintenant que, pour un rendement optimal, l'apprentissage de l'improvisation requiert, outre la redécouverte du désir ludique de l'enfant, le bagage aussi vaste que possible : pratique instrumentale ou vocale, écriture, analyse d'œuvres récentes et anciennes, musique non occidentale, réflexion sur les autres arts ; échanges, chacun apportant son lot substantiel d'ouverture, avec des improvisateurs divers, quels que soient leurs styles familiers, des musiciens traditionnels de toute provenance, des compositeurs, des comédiens (eux aussi sont confrontés à l'improvisation et lui donnent des réponses à la fois identiques et spécifiques). Cet équipement, bien digéré et dominé, ne constitue sûrement pas un fardeau, mais une aide précieuse. La culture est une bonification.

IV ENSEIGNEMENT DE L'IMPROVISATION

Il convient de souligner d'emblée que l'enseignement de cette discipline ne saurait faire l'économie d'une réflexion sur les mécanismes psychologiques à la racine de la spontanéité ; mécanismes qui, selon leur mode de fonctionnement, permettent l'improvisation ou, au contraire, engendrent un blocage. Ce point de vue, que je tente de développer tout au long de cet article, souhaite fertiliser mes cours réguliers ou occasionnels.

Lorsqu'on pose à un nouvel élève des questions comme celles-ci : « Avez-vous déjà improvisé ? Improvisez-vous ? Que jouez-vous quand vous êtes seul, et que vous êtes heureux de converser librement avec votre instrument ? » Les réponses sont, la plupart du temps, très embarrassées. Cet élève se demande si c'est *bien* de le faire, s'il peut *avouer* ; il se sent confusément pris en faute, surpris alors qu'il se promène sans « autorisation spéciale » sur un terrain bien mystérieux et mouvant. Il croie que l'on attend de lui l'accomplissement d'une prouesse technique précisément codifiée, dont il ignore tout et dont, par conséquent, il ne peut triompher, alors qu'on lui demande tout simplement de manifester à sa manière sa relation spontanément inventive avec son instrument. Il oublie l'affranchissement et le fier envol que lui valut, il y a plusieurs années, l'une de ses plus capitales victoires : faire ses premiers pas.

Peu à peu, rassuré et encouragé par le professeur dont la tâche est de faire grandir et *d'élever*, il reconnaît, tout timidement d'abord, qu'il lui arrive d'improviser, mais s'empresse de préciser comme pour s'excuser et se protéger par avance : « je n'ai pas appris, je ne sais pas, cela ne vaut rien ». Il faut parfois beaucoup de patience et de perspicacité pour amener cet élève à prendre conscience que ce sont là de bien mauvaises raisons derrière lesquelles se terre une grande peur, que sa présence dans la classe est déjà une première réponse positive à sa demande profonde. Il a peur d'être mal jugé, peur du regard des autres, peur de se montrer. Dans un premier temps, le plus urgent est de

l'aider à *oser* jouer, ... quel que soit le résultat musical. Le savoir-faire est sans conteste indispensable, mais commençons par le commencement.

Combien restent sur le bord, tout orientés vers l'eau qui les appelle, sans oser y pénétrer ! Est-il raisonnable de songer à la compétition sportive avant d'entreprendre un dialogue confiant avec cet élément inconnu et donc inquiétant ? Il est absolument primordial de vaincre l'aspect menaçant de l'inconnu (homme ou savoir), par le contact direct, par l'approfondissement humble et tenace ; primordial aussi de s'interdire la contemplation prostrée et ravageuse de ses manques. Entamer l'inconnu suppose l'étude et la réflexion.

L'enseignement de l'improvisation n'est ni plus ni moins possible que celui de la composition. On ne peut donner l'imagination, « l'oreille intérieure » dont parle Varèse, à personne, si cette faculté est totalement absente, ce qu'il faut bien se garder d'affirmer trop hâtivement. Mais on peut s'attacher à mettre au jour et stimuler les ressources enfouies ou étouffées, même si elles s'avèrent limitées. Comme partout, il y a les sujets doués : là, pas de réelles difficultés ; on bêche son jardin avec ardeur et persévérance, puis on récolte.

Expression et spéculation

Dans bien des cas, on constate que la complémentarité, pourtant largement démontrée par l'Histoire, de l'*expression* et de la *nécessaire* spéculation, est aujourd'hui encore trop souvent contestée. On croit fréquemment que l'œuvre écrite et l'improvisation *vraies* sont obligatoirement et exclusivement le premier jet, le fruit des seules pulsions à l'état sauvage. L'ensemble des composants définis par la spontanéité intervient grandement au stade de la gestation et de l'élaboration, mais ne peut, à moins d'être hautement surveillé et géré lucidement, se suffire à lui-même ; il réduirait la musique à une simple cueillette, agréable sans doute, mais sans lendemain. Bien que le précédant, la cueillette ne fait pas le bouquet.

Certes, on ne saurait nier l'évidente fonction de l'improvisation-exutoire. Mais alors : où commence, où réside, où s'arrête le rôle de la conscience ? Quelle prise avons-nous sur le déclenchement et l'évolution d'une situation ? Même dans ce cas bien particulier, les glossolalies, avec leur arc-en-ciel de langues imaginaires, nous apprennent qu'elles ont surgi d'un humus soigneusement préparé et exalté. Une semblable situation peut être momentanément

voulue, provoquée, acceptée, entretenue. Mais, si nous en faisons la règle d'or de l'improvisation, la relative responsabilité n'intervient que dans la mise en marche d'un processus rapidement incontrôlé, incontrôlable ; tout peut arriver, à notre insu, malgré nous ; on s'abîme dans la perte de la conscience, dans l'annihilation de la volonté, etc...

On entend dire parfois ; « Je joue ainsi parce que cela me plaît, parce que je le sens ainsi ». Est-ce si vrai que cela ? Est-ce bien un choix ? N'est-ce pas plutôt, bien souvent, un esclavage, un assujettissement à des habitudes et réflexes tyranniques ? On raisonne ainsi, abrité sous le masque d'une fausse et illusoire liberté ; on se donne bonne conscience ; on cache, on déguise sa méconnaissance, son absence de lucidité ; on se proclame *libre* pour se persuader qu'on l'est ; mais sans s'être donné les moyens de l'être *réellement*. Choix et ignorance sont aussi incompatibles que l'eau et le feu. « L'anarchie n'est pas identifiable avec l'état de liberté, puisque dans l'anarchie chaque individu se trouve menacé par les autres. Générosité n'est pas gaspillage, et l'amour sans borne n'est pas prostitution. Inversement : une bonne idée n'est pas encore une création artistique ; un talent n'est pas encore un maître ; un grain de blé, si vigoureux et fécond qu'il puisse être, est loin d'être la récolte » (F. Busoni, « De l'unité de la musique »).

Tout au contraire, la spéculation, qui fait intervenir l'élan animant et évolutif, est une réflexion prospective sur un projet et sa réalisation. Elle ne brime pas, ne réduit pas, n'enferme pas, n'entrave pas la spontanéité.

Spéculer permet de préciser et approfondir sa pensée, de choisir (ce qui est propre à l'homme libre), de se forger l'outil adéquat, de se protéger des réflexes purement impulsifs, non en les évacuant lâchement ou par simple hygiène, mais en leur refusant le statut de moteur unique, en les canalisant, en extrayant le meilleur de ce qu'ils recèlent de forces vives. Le but de la spéculation est, en bref, de façonner avec un maximum d'acuité le corps harmonieusement propice à la transmission de la pensée.

La composition, l'interprétation, mais aussi l'improvisation, tirent leur substance généreuse d'horizons vastes, patiemment et intensément prospectés ; alors seulement, elles sont vraies, fécondes, rayonnantes. Donnons aux raisonnements les plus rigoureux un prolongement, une aura poétique ; ne produisons pas des plantes artificielles, mais faisons naître une flore autrement luxuriante et parfumée. Etudions, écoutons, soyons accueillants à toutes manifestations, sonores bien sûr, mais plus largement toutes manifestations de la pensée humaine ; cultivons-nous

comme une terre, et nos improvisations s'enrichiront en proportion. Un beau matin, la fleur apparaît ; mais elle vient de loin, aboutissement d'un long et complexe processus de maturation.

Méfions-nous de l'imagination débridée, cette « folle du logis » qui nous aveugle et nous éblouit par mille rêves dont aucun ne prend forme, nous empêche de concevoir un objectif clair et nous interdit toute action. L'imagination, oui, mais créatrice ; non à l'imagination papillonnante, stérile et stérilisante. Que d'énergie nous dépensons vainement en rêves exaltés qui ne voient jamais le jour ! Cherchons davantage à communiquer aux auditeurs une certaine vision d'un univers, qu'à leur fournir des informations sur celui qui regarde pour eux.

Bach et Beethoven ont passé leur vie à organiser ; et personne ne songe sérieusement à les taxer d'intellectualisme sec, glacé, inhumain et déshumanisant. Tout à l'opposé, c'est leur inextinguible foi dans la *vie* qui leur a impérieusement commandé cette constante obsession de l'architecture.

Deux grands schémas d'improvisation :

1) *à partir du choix d'un élément :* intervalle, rythme, mode de jeu, inducteur poétique ou pictural, ou fragment plus amplement et plus richement doté de matériaux divers. L'investigation et l'exploration de ce territoire de base débouchent alors sur d'autres contrées, à leur tour découvertes et accueillies, ou abandonnées, ce qui implique une évaluation rapide, une concentration soutenue et une constante activité de la mémoire. Dans ce cas, la structure de l'ensemble se déduit et s'organise progressivement.

2) *à partir d'un projet global* plus complètement élaboré, définissant clairement les axes principaux d'un parcours précis, que l'on suivra fidèlement, comme dans certaines formes de jazz entre autres exemples.

Cela exige bien évidemment de la spontanéité et de l'imagination, mais aussi, rappelons-le une fois encore, une technique dominée gérant le *travail* du son et la *maîtrise* de la forme.

Préalablement, puis conjointement à la mise en œuvre de grandes formes, un certain nombre d'exercices et remarques concernant : le développement de la mémoire et de l'écoute active (faire, par exemple, l'expérience de la spécificité sonore ou, au contraire, de l'indifférenciation engendrant l'interchangeabilité sans conséquences) ; l'acquisition de réflexes ; l'analyse d'événements, d'informations, de gestes ; la prolifération de cellules ; la mise en

forme, la *mise en scène*.

La mémoire :

L'incapacité dans laquelle se trouvent nombre de musiciens de raconter avec une précision suffisante ce qu'ils viennent d'improviser, leur interdit, à long et moyen terme, toute perspective d'ensemble et donc toute planification subtile. Ils juxtaposent, mais ne construisent pas.

Dans le cours d'une improvisation, bien des idées viennent à l'esprit, mais il est bien sûr impossible de les exploiter toutes au moment même de leur survenue ; il incombe donc à la mémoire de les stocker en prévision de leur utilisation ultérieure. L'activité de la mémoire a pour but d'engranger un maximum d'informations, de contribuer à l'analyse de leurs caractéristiques principales et qualités potentielles jusque dans les détails ténus propres à fertiliser leur devenir, d'éviter les ressassements involontairement et paresseusement routiniers, de relier entre eux les multiples moments pour en faire un tout, d'enregistrer les épisodes les plus heureusement réussis pour les transfigurer dans une future improvisation. La mémoire vivifie le souvenir et déduit l'avenir. La meilleure improvisation se définit comme la plus savoureusement inventive, mais aussi la plus solidement *composée*.

Le corps :

Le corps est bien autre chose qu'une enveloppe étanche et obligée. On joue par son intermédiaire et ce partenaire a légitimement droit à sa part de bonheur. Si l'on se compare à un instrument de musique, notre corps en est la caisse de résonance qui véhicule, amplifie, vibre par sympathie et en harmonie avec notre désir profond. Ne cherchons pas à être de purs esprits, rougissant de notre corps ou le subissant comme un mal nécessaire ; nous entrerions alors avec lui dans un conflit dont inévitablement nous sortirions vaincus et appauvris. Le corps est tout à la fois auxiliaire et vecteur, indispensable et noble. Vivons en amitié avec lui, et, par lui, habitons les sons.

Travailler la glaise, sculpter le bois ou la pierre, jouer d'un instrument de musique que, jour après jour, on fréquente plus étroitement : quelle source inépuisable de joie, de volupté ! Considérez les œuvres de Chopin et voyez comme les mains se sentent bien chez elles, comme elles sont heureuses !

Stravinsky note cette intéressante remarque : « En compo-

sant la musique du piano-rag-music, ce qui me passionnait surtout là-dedans, c'était que les différents épisodes rythmiques de cette pièce m'étaient dictés par les doigts mêmes. Ceux-ci y prenaient un tel plaisir que je me mis à travailler la pièce. Il ne faut pas mépriser les doigts ; ils sont de grands inspirateurs et, en contact avec la matière sonore, éveillent souvent en vous des idées subconscientes qui, autrement, ne se seraient peut-être pas révélées ». Stravinsky délimite clairement les responsabilités : les doigts fournissent ici la matière brute qu'il appartient ensuite au compositeur de *travailler*.

V IMPROVISATION COLLECTIVE

Improviser à deux ou davantage implique que chacun des partenaires ait une connaissance suffisante de la personnalité et de la culture musicale des autres. Cela est tout-à-fait indispensable dans une musique dont les ressorts sont faits de réactions aux diverses propositions, d'accueils ou rejets de tout événement imprévu, de contacts étroits entre le corps et l'outil (l'instrument). Le principe énoncé par Gogol prend ici tout son sens : « Le ton de la question dicte celui de la réponse ».

Pratiquée en groupes plus ou moins nombreux et diversifiés à l'infini, l'improvisation collective multiplie les possibilités de connaissance réciproque des individus et des instruments, en faisant de la musique d'*ensemble, et ensemble*. Elle est une excellente école d'imagination, de promptitude, d'affranchissement et de prise de responsabilités, de respect mutuel, de tolérance, de convivialité.

« La tolérance n'est pas une position contemplative dispensant des indulgences à ce qui fut ou à ce qui est ; c'est une attitude dynamique qui consiste à prévoir, à comprendre et à promouvoir ce qui veut être. » (Claude Levi-Strauss).

Il faut savoir hiérarchiser la potentialité des propos de chacun, s'effacer ou au contraire s'imposer, faire des choix et donc des sacrifices de virtualité, attraper le regard, faire silence, non pour se taire, mais pour nourrir la parole. Tout cela se travaille. Les musiciens forment un *groupe*, et non une superposition cloisonnée de démarches individuelles. L'un des improvisateurs peut exprimer une bonne idée ; encore faut-il que le groupe soit en mesure de l'entendre, d'en prendre acte, de l'accepter, d'en faire son miel maintenant ou plus tard.

Il importe non seulement de réagir à l'environnement, mais aussi d'agir sur lui avec détermination et une sage autorité.

Nous sommes des acteurs et devons par conséquent résister aux comportements grégaires : jouer toujours plus fort parce que le groupe joue toujours plus vite, céder à la surenchère de la logorrhée, par exemple. L'analyse du processus d'excitation collective ou d'accroissement du brouhaha dans un lieu public (restaurant, cour de recréation d'une école, etc...) est éminemment éloquente et instructive à cet égard. La violence répond à la violence ; le calme invite au calme.

L'improvisation collective est le lieu de la concertation et de la conversation sensée, dirigée, conduite, orientée, *animée* par la force d'une *âme*. Une colonne vertébrale comparable à un fleuve lui est absolument nécessaire : le fleuve attire l'affluent, le capte, le happe, l'ingère, le digère, s'en nourrit ; l'affluent, lui, se dirige vers ce fleuve, s'y jette, en modifie le cours.

Comme dans bien des sociétés, il arrive que, momentanément ou plus durablement, un musicien s'impose comme leader, soit par son charisme et sa compétence reconnus, soit par propension dominatrice. Le groupe fera-t-il acte d'allégeance, servilement ou au contraire activement pour le plein épanouissement des impulsions données ? Contestera-t-il son « chef » si son pouvoir est par trop usurpé ? Et puis, gardons-nous de croire et d'affirmer péremptoirement que se taire ou parler peu indique nécessairement que l'on n'a rien à dire.

La disparité des cultures, mais, davantage encore, la notoire insuffisance culturelle de tel ou tel musicien créent des difficultés parfois insurmontables. Comment obtenir une cohérence stylistique ?

La concentration quelquefois surabondante de toiles ou sculptures exposées dans les musées fait bien comprendre l'incidence directe de l'environnement sur chaque œuvre en particulier : il la neutralise ou en éclaire la lecture.

En musique aussi, qu'elle soit composée, improvisée, ou qu'il s'agisse de l'organisation d'un programme de récital, les multiples agencements théoriquement possibles d'idées, de plages plus étalées ou d'œuvres entières, ne produisent pas tous les mêmes effets ; ils mettent en lumière d'autres proximités, d'autres distances, renforcent ou affadissent ; ils modifient sensiblement la perspective et donc notre perception. L'impact exemplaire de l'*unique* modulation du « Boléro » de Ravel tient bien davantage à sa position stratégique dans le déroulement de l'œuvre qu'à son mécanisme modulant proprement dit. Son intervention prématurée l'aurait réduite à un fait divers banal, alors qu'elle

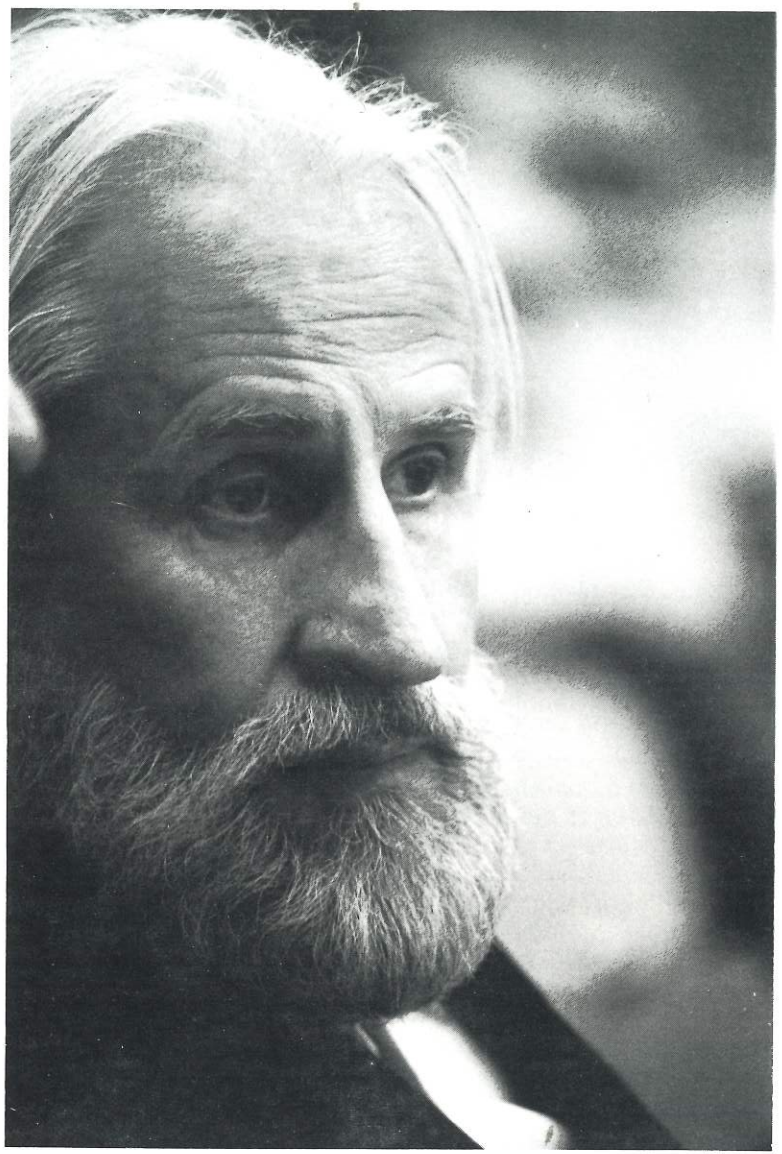
constitue le ferment capital de la considérable puissance paroxystique de la conclusion de l'œuvre.

A titre individuel, un épisode peut être très satisfaisant et même parfait, mais gênant ou affaibli s'il n'est pas en accord constructif avec le contexte, s'il ne s'y intègre ou ne s'impose à lui. Le simple critère du seul « bon plaisir », de même que le mélange involontaire, arbitraire et anarchique de styles divers, ne sauraient créer à eux seuls un patchwork *voulu, gouverné* et gros d'avenir. L'improvisateur demeure en jachère tant que manque à ses sensations et sentiments la dynamique de l'argumentation et du projet solidement étayés.

Le comblement des lacunes évoquées ci-dessus est assurément le plus radical remède. Mais le groupe peut aussi les mettre à profit pour explorer les habitudes langagières de ses membres, procéder à des études de style et dégager notamment les éventuels points de contact entre eux.

Cette quête est l'affaire de tous ; elle exige l'engagement assidu et méticuleux de l'ensemble du groupe. La cohérence et la cohésion, à tous les niveaux, ne se reçoivent passivement des mains de personne. Elles s'acquièrent, se conquièrent. L'improvisation ne s'improvise pas.

KLAUS HUBER



I. UNE GENÈSE IMPROBABLE

Au début de ce siècle, quelques paysans de l'Oberland Bernois quittent les alpages pour la ville. Ils quittent un pays dont la pauvreté a fait dire que ses fermes comptent plus d'enfants que de vaches, pour la vie guère plus aisée de l'artisan, du musicien, de l'artiste sans assise sociale. L'un d'entre eux pratiquait la sculpture sur bois, il en fit un commerce. Son fils devint musicien d'église, organiste, chef de chœur, compositeur sans succès mais persévérant ; plus tard il se spécialisa dans la musique d'Heinrich Schütz et devint professeur au *Gymnasium* et à l'Ecole Normale de Bâle. Il épousa une femme de caractère, issue elle aussi d'une famille de musiciens d'église, famille rigide dont elle s'émancipera avec quelque éclat, fuyant de chez elle à quatorze ans, en habits d'homme, pour rejoindre celui qu'elle aime – attitude inconcevable en cette Suisse alémanique du début du Siècle. De cette union naquit, le 30 novembre 1924, à l'hôpital « Lindenhof » de Berne, Klaus Huber, qui reçut en partage la musique et la foi, l'indépendance d'esprit et une mentalité de provincial.

La personnalité de ses parents, ce milieu d'artistes conservateurs et croyants : c'est là le socle sur lequel encore aujourd'hui repose la musique de Klaus Huber. D'une part, une enfance bercée par le contrepoint paternel, que l'on imagine solide et sans audace ; le souvenir de cantates de Bach dominicales ; le violon que l'on apprend, forcé ;

un horizon esthétique dont l'avancée extrême est la musique de Willy Burkhardt ou celle d'Othmar Schœck – encore ceux-là passent-ils pour fantaisistes. D'autre part – versant maternel – le désir de pratiquer le hautbois par plaisir plutôt que le violon par devoir, de composer bien que son père ne l'y encourage pas, jugeant par expérience que c'est là une carrière sans espoir ; plus tard, devenu compositeur local, ce sera la tentation permanente de fuir travesti dans un nouveau langage hors de ce milieu étroit, d'emprunter à d'autres, qui ne sont pas de ce canton, les clefs d'une intimidante liberté musicale ; de porter la révolution dans la quiétude d'une province conservatrice du centre de l'Europe, à un jet de pierre de Donaueschingen et de Darmstadt, qui pourtant se trouve là comme au centre d'un cyclone : à l'abri des mouvements de l'air du temps.

Etre musicien ne sera jamais simple pour Klaus Huber. Déjà, vers cinq ou six ans, il déteste ce violon sur lequel il doit jouer du Gretchaninov, mais n'ose désobéir à son père. Il aime le hautbois, et ne dispose que d'un vieil instrument à la mécanique vétuste qu'il ne peut remplacer faute de moyens : c'est la fin de ses espoirs d'instrumentiste. Il se tourne un temps vers son grand-père paternel pour apprendre auprès de lui le travail du bois afin de devenir luthier, ce dernier l'en décourage. Dès l'âge de dix ans il se met à composer en secret sur du papier à musique volé aux élèves de son père, mais il n'avoue pas ses tentatives et son père néglige de lui enseigner les bases de la composition : il ne rêvera bientôt plus que d'être un compositeur du dimanche. Pourtant il écoute beaucoup de musique. Bach et Schütz toujours, mais aussi la création de l'oratorio *Le visage d'Isaïe* de Willy Burkhardt, *le Concerto pour violon* d'Alban Berg, et surtout, par Bela Bartok et sa femme qui passent à Bâle en route vers l'exil, la *Sonate pour deux pianos et percussions* qui sera le choc musical de sa jeunesse. Que ce tableau ne paraisse pas trop sombre. Nulle rancœur chez Klaus Huber à l'évocation de ces années. C'est l'enfance d'un musicien né dans un milieu favorable à la musique mais pas à la création, qui lui-même a le désir mais pas encore la volonté d'être compositeur. Chanter, enseigner ce sont des tâches sacrées, composer un passe-temps non lucratif.

Dès lors Klaus Huber se destine à être instituteur, renonçant douloureusement à la musique. En 1946 il se présente à un poste d'enseignant pour orphelins de guerre. Mais c'est en territoire allemand occupé par les Français, et l'armée française ne veut pas d'un Suisse : tel est l'événement fortuit qui le contraint à se décider enfin. Va donc pour la composition si même la carrière de professeur m'est

refusée... Il a vingt-deux ans ; Pierre Boulez, d'un an son cadet, vient d'être nommé directeur musical de la Compagnie Renaud-Barrault, Luigi Nono, qui a son âge, achève ses études auprès de Bruno Maderna, et cela fait près de vingt ans que ce dernier, enfant prodige, débuta comme chef à la Scala de Milan. Toute cette génération des années 1920 va connaître une gloire précoce dans les années à venir au sein de l'école sérielle ; Klaus Huber a, lui, tout à apprendre. Il débute à l'âge où d'autres s'affirment. Il est de leur génération, il ne sera jamais ni de leurs amis, ni même de leur monde.

Son père se décide enfin à l'aider et l'introduit auprès de son ami intime le compositeur Willy Burkhardt (1900-1955) dont il désapprouve le contrepoint dissonant mais admire le métier. Ce dernier prend immédiatement Klaus comme élève et lui donne quelques rudiments de composition. Paradoxalement, lui, le grand contrapuntiste helvète, néglige de lui faire travailler le contrepoint. Il est présenté aussi à la violoniste Stefi Geyer qui en deux ans lui fera obtenir son diplôme. De 1950 à 1960 il enseignera le violon au Conservatoire de Zürich, et plus tard l'orchestration à Bâle. Il compose aussi beaucoup, dans un style proche de Frank Martin et de Willy Burkhardt, et d'une certaine manière – ajoute-t-il – de Jean Sébastien Bach. Il est plus curieux, et plus ouvert à la musique nouvelle que son père ne l'était. Il découvre Webern lors d'un concert-célébration pour le dixième anniversaire de sa mort en 1955 ; entend la création de *Moïse et Aaron* de Schœnberg à Zürich, les Vegh jouer l'intégrale des quatuors de Bartok, et à Donaueschingen : le *Livre pour quatuor* de Boulez, un quintette de Pousseur, la musique pour piano préparé de Cage par David Tudor, Dallapiccola et le Stravinsky sériel. Il complète aussi ses études en demandant à Willy Burkhardt de lui enseigner enfin le contrepoint. Durant l'hiver 1955, il séjourne six mois à Berlin pour apprendre l'orchestration auprès de Boris Blacher, musicien superficiel mais professionnel, chez lequel il rencontre Claude Ballif. Mais l'essentiel de ce qu'il retient de ce voyage berlinois, ce sont les répétitions publiques de Hans Rosbaud qui analyse la musique de la Seconde Ecole de Vienne.

On pourrait croire Klaus Huber définitivement introduit dans le cénacle de la musique sérielle. Ce serait oublier son caractère, et le poids des traditions familiales. Il emprunte certes quelques éléments de la syntaxe sérielle, mais son bon-sens de compositeur suisse l'empêche de se plier aux interdits de cette musique. Pour quelques octaves, quelques consonances qui apparaissent dans ses œuvres des années 1950, il ne sera pas considéré comme un musicien

d'avant-garde, c'est-à-dire qu'il ne sera pas considéré comme un musicien intéressant. Il est mystique aussi, quand tous sont encore épris de pureté combinatoire. Et son mysticisme n'a rien d'exotique, il est ancré dans la pensée des spiritualistes allemands du XVI[e] siècle, il n'est pas oriental comme celui de Cage, ou cosmique comme celui de Stockhausen. Il met en musique Venance Fortunat, Thomas Müntzer, Mechthild von Magdeburg, Saint Jean de la Croix : comment entendre un tel musicien quand pour tous la littérature débute à Mallarmé, et qu'il n'est plus d'églises que marxiste ou structuraliste ?

En tout, il diffère. L'époque est à l'activisme, voire à l'arrivisme. Cette génération veut l'hégémonie de la musique sérielle, et chacun tisse des alliances. Klaus Huber est gauche, trop timide, trop idéaliste, trop sincère. Il va boire son utopie jusqu'à la lie. Par manque de diplomatie il ruine des rencontres qui eussent été fructueuses avec Olivier Messiaen ou Henri Pousseur. Il se refuse à négocier son talent, il a de mauvaises relations avec les gens du pouvoir : Heinrich Strobel, longtemps responsable de la Radio du Südwestfunk, puis directeur du Festival de Donaueschingen, ne le programmera dans un de ses concerts qu'en 1967. Peut-être Klaus Huber croit-il encore que la composition est un sacerdoce et non pas un métier ; aussi répugne-t-il à défendre ses œuvres et ses idées. Il offre sa musique à Dieu mais oublie de la faire entendre aux hommes. Il fallait, en ce temps-là, beaucoup de curiosité pour découvrir son œuvre ; et plus encore de prescience pour y déceler du génie.

Un homme pourtant semble le deviner. L'anecdote se situe en 1961 à Darmstadt, la seule fois où Klaus Huber osa se rendre dans ce haut lieu de la musique moderne. Au lendemain de la création de ses *Noctes Intelligibilis Lucis*, Theodor Adorno l'aborde pour le féliciter, se dit très intéressé, et lui propose de discuter plus avant sur son œuvre en compagnie de quelques autres musiciens. Klaus Huber bredouille de vagues remerciements, et prétextant un imaginaire rendez-vous s'éclipse honteusement. Attitude qui pourrait être compréhensible de la part d'un très jeune compositeur intimidé par la stature du philosophe, mais Klaus Huber a trente-sept ans, un métier solide, une trentaine d'œuvres à son actif, et le voilà comme un gosse qui se croit en faute quand on veut l'encourager. Il n'est pas convaincu lui-même de sa valeur, il se sent trop provincial pour jouer dans la cour des grands compositeurs internationaux. Tout le pousse à se replier sur lui-même, jusqu'à ce drame : le suicide de sa première femme en 1958, qui tente d'entraîner dans la mort ses deux enfants qui vont heureusement survivre.

Aujourd'hui que sa notoriété de compositeur a rejoint celle de ses contemporains, que son enseignement à l'Ecole Supérieure de Musique de Freiburg (depuis 1973) est recherché par tous les compositeurs au même titre que celui de Franco Donatoni en Italie, que ses élèves et amis s'appellent Brian Ferneyhough, Wolfgang Rihm, Emmanuel Nuñes, Michael Jarrell, Klaus Huber semble avoir définitivement dépassé ses anciennes limites, vaincu son indécision, affirmé sa modernité. Et quand il évoque cette longue et difficile période de formation, il le fait sans aigreur ni regrets car il comprend que c'est grâce à la lenteur même de cette genèse que son style a maintenant une telle solidité. Comme ces plaines alluviales dont les sédiments se sont lentement agrégés en une pierre homogène, le catalogue des œuvres de Klaus Huber présente certes des périodes, des strates, mais aucune rupture. Une même logique unie les *Sechs Kleine Vokalisen* de 1955 et les grands oratorios de ces dernières années. Il ne céda jamais à l'exclusive d'une pulsion qui l'eût conduit à être ou un académique, ou un jeune loup de l'avant-garde, il ne voulut pas briser cette union maritale de la tradition et de l'émancipation – union symbolisée par les personnalités de son père et de sa mère. Et si la cristallisation de son style musical fut hésitante, résultant de l'interpénétration progressive de deux antagonismes, dès qu'elle fut acquise, il s'y tint avec constance ; s'opposant en cela à certains de ses contemporains, tel Stockhausen, issus trop jeunes de la cuisse du sérialisme, et qui, l'âge venu, cherchent à se renouveler en se contredisant.

Jamais orthodoxe, ni dans sa modernité, ni dans son traditionalisme, Klaus Huber est un compositeur anachronique d'avant-garde, d'une tradition « entre les chaises », d'une modernité relative. Mais s'il thésaurise les références littéraires, les esthétiques, les techniques de composition il ne devient jamais éclectique. Partant d'un matériau aussi hétérogène que celui de Charles Ives, il le brasse mieux, plus subtilement, pour atteindre ce degré d'osmose où plus rien n'est décelable que l'expression de sa foi et de son engagement politique. Car c'est là le dernier point où sa biographie peut encore nous aider à comprendre son œuvre : 1968 le sensibilisera au sort des déshérités. Il devient en ce temps-là ce que l'on appellerait en France un chrétien de gauche. Musicien spiritualiste et populiste, qui vénère Dieu et lutte contre toutes les injustices. Musicien engagé non par idéologie mais par humanisme, plus près d'Ernesto Cardenal que de Karl Marx parmi les socialistes, de Bernd Aloïs Zimmermann que de Luigi Nono parmi les musiciens. Homme dont la vie est finalement d'une étonnante

rectitude par-delà les atermoiements de sa jeunesse, qui refuse, aujourd'hui comme hier, ces compromissions au nom de la « raison d'état » qui conduisent aux dictatures, qu'elles soient politiques ou esthétiques. La même sincérité spontanée qui l'éloigna du sérialisme sectaire, le conduit à présent à ne pas œuvrer dans une tour d'ivoire. *Ein feste Burg ist unser Gott*, chantait à tue-tête son grand-père ; la foi de Klaus Huber sera d'égale intensité, mais jamais sclérosée dans les certitudes d'un *Kapellmeister* de province.

Marc Texier

2. UNE MUSIQUE SYMBOLIQUE

Pour Huber, l'œuvre musicale ne doit pas rouler dans des espaces abstraits, mais toujours s'ancrer dans le monde réel, supporter une fonction de représentation, d'expression, de témoignage. « L'art pour l'art » est mort, définitivement, l'artiste ne peut plus, Narcisse désuet, se mirer dans de belles structures désancrées ; il lui faut participer au monde, à la pensée et à l'évolution des consciences d'une façon moins médiate, moins filtrée – ainsi le jeu des perles de verre sériel ne doit se concevoir que s'il accompagne l'hymne aux valeurs humanistes, défendant l'homme libéré de toute répression.

Le souci principal de cette musique, coiffant la question des techniques, est donc d'exprimer, de poser une source, un message, un destinataire. J'écris, dit Huber, « parce que je cherche la communication à travers le medium de la musique, parce que je veux formuler quelque chose dont le contenu me semble être véhiculable uniquement au moyen de la musique. Et si je dois aller plus loin : je crois que la musique est essentiellement nécessaire (sans être toujours directement utile), et qu'il en sera toujours ainsi tant que nous ne laisserons pas sombrer le principe espérance, tant que l'homme ne se taira guère. [1]Une fois posé le message cependant, et voilà le dilemme de toute musique « engagée », il s'agira de faire le départ entre ce « nécessaire » et cet « utile », qui permet aussi bien une complexité musicale sans compromissions que l'efficacité grossière, panache ralliant des adhésions immédiates.

D'une certaine manière, la coloration particulière de l'engagement de Huber, cette « théologie de la libération », engage le compositeur dans le chemin d'une solution musicale du dilemme. Si l'on conçoit aisément la traduction d'une analyse politique en termes théologiques, si l'on

1 *Warum schreibe ich Musik ?*, article paru dans la revue *Radius*, juin 1979.

admet instinctivement l'équivalence entre la répression, la violence, la torture, et la souffrance de l'homme incarné par le Christ sur la croix, alors l'écriture musicale peut tout naturellement être irriguée par la tradition musicale de l'occident qui, pendant des siècles, a chanté Dieu en premier. Huber s'y abandonna volontiers : les formes musicales du Moyen Age, les chorals protestants, la rhétorique baroque s'offrent d'autant plus facilement qu'elles servent un combat actuel, un engagement brûlant, aux antipodes d'un jeu culturel.

Huber se coule aisément, dès le début de sa production, dans les formes du Moyen Age, formes statiques ou circulaires, au rebours des formes dynamiques et dirigées de la musique tonale (forme-sonate). Le *Te Deum laudamus Deutsch* se présente comme l'imbrication concentrique de différentes musiques reprises en refrain : même forme alternée, méditative et ressassante, dans le beau premier quatuor, *Moteti - Cantiones*, inspiré par un poème médiéval [2], et que troublent quelques « interventions », courtes sections qui déchirent ce jeu parfait. Formes à l'image d'un univers spirituel orienté, où le discours musical s'enroule, il y a mille ans comme tout juste après Hiroshima, autour d'une certitude, d'un espoir, d'un centre qui est Dieu. Huber entre dans le monde de la glose qui est celui du Moyen Age, celui du trope et du commentaire ; ainsi *Beati pauperes* constitue une musique « parallèle » à deux motets de Roland de Lassus, chantés sous leur forme originale par un second chœur éloigné. Même technique dans les récents *Cantiones de circulo gyrante*, où apparaît, sertie par les harmonies modernes disséminées dans l'église, la musique de la poétesse mystique Hildegard von Bingen. De façon générale, Huber conçoit la composition comme superposition de différentes couches qui dialoguent, s'interpénètrent, s'affrontent ; de même qu'un compositeur du Moyen Age pouvait composer une musique voix par voix successivement, écrivant les compléments d'une *vox prius facta*, de même chez Huber trouve-t-on de nombreuses versions alternatives : sept versions possibles pour *Ein Hauch von Unzeit*, trois versions pour *Schattenblätter*, dont la partie pour piano peut être interprétée seule, plusieurs versions possibles pour les pièces d'orchestre *Protuberanzen*, le dernier volet pouvant être formé par la version simultanée de tous les précédents.

L'ancêtre même du collage, le centon de la latinité tardive, le quodlibet des compositeurs du XVI[e] siècle, figure au catalogue de Huber : son premier opéra, *Jot*, resté inachevé, est un grand assemblage de musiques, un peu à la manière des *Soupers pour le Roi Ubu* de Bernd Alois

2 « Ich wölt, daz ich doheime wer » de Heinrich von Laufenberg, poème décrivant la nostalgie du paradis.

Zimmermann, dont l'influence se manifeste ici également dans l'utilisation de films projetés, de bandes, de la spatialisation. Plus profondément, leur engagement dans la foi réunit les deux compositeurs ; la philosophie musicale de Zimmermann – créer une omnitemporalité augustinienne au moyen de musiques historiques accumulées – est l'un des modèles pour la pensée de Klaus Huber. Il faut citer de nouveau ici Charles Ives, auquel il voue une grande admiration : la vision utopique d'un cosmos musical, où différentes musiques s'opposent comme des montagnes, des continents, des planètes, guide nombre des partitions monumentales de Huber ; le jeu des citations dans la *Sinfonia* de Berio lui parut en comparaison un peu glacé et gratuit.

Il serait vain de vouloir établir une liste des citations dans les œuvres de Huber.[3] La majeure partie, et la plus significative, en revient aux chorals de Bach, soumis à de multiples traitements, dans une écriture qui en estompe bien souvent le caractère symbolique et la charge sémantique. Le fragment choisi n'est jamais une autorité intouchable, son aura est détruit par le « filtre » structurel, apparaissant çà et là, puis disparaissant : dans l'esprit du compositeur, c'est là le paradoxe fondamental et non formulé de son esthétique, quelque chose de cette force peut cependant survivre même si la citation n'est pas reconnue, si elle est broyée par la machine compositionnelle. Dans *Litania instrumentalis*, le choral « Vaterunser im Himmelreich » est dépecé, divisé en fragments renversés, rétrogradés, confronté à son complément chromatique, compressé en quelques mesures. – Dans *Tenebrae*, un long passage travaille sur le choral « Christ ist erstanden » [4], sectionné là aussi, formant un tissu serré confié aux cordes puis au vents, dans la nuance ppp. L'ordre des fragments, le rythme et le tempo sont laissés à la décision de l'interprète. La texture ainsi obtenue, qui n'est pas sans rappeler certains effets polyphoniques des premières œuvres orchestrales de Ligeti, noie la mélodie sous l'abondance des reflets et des anamorphoses : assez curieusement une musique porteuse d'un haut message spirituel (lequel a décidé de son choix) est utilisé comme simple catalyseur d'une écriture nouvelle : statut ambigu du symbole musical, dont la teneur sémantique paraît exister à la fois dans l'œuvre et en-dehors (dans l'esprit du compositeur, ses commentaires). Il n'est guère étonnant que le choral puisse faire retour dans son absence même : dans *Von Zeit zu Zeit* on lit (mes. 114-121) l'indication « in modo coralis » alors qu'il n'y a pas de choral – un passage lyrique, exalté se trouve chargé ici de porter l'essence intime et désincarnée du choral.

3 Relevons l'apparition du *Concerto* pour violon de Brahms dans la *Terzenstudie* et de celui de Berg dans *Tempora* ; de la chaconne de *Didon et Enée* de Purcell dans *Ein Hauch von Unzeit. Erinnere dich an G.* cite un « tombeau » de S.L. Weiss ; les *Motet-i-Cantiones* sont évoqués à la fin du deuxième quatuor. *Turnus* pour orchestre (repris dans l'opéra *Le Vieux de la montagne*) thématise le rapport à l'histoire musicale : des citations très diverses (Ecole de Notre Dame, Monteverdi, Bruckner, Bartok, etc.) y lancent un certain nombre de processus musicaux.

4 Partition Universal, p. 57. Voir l'article de Klaus Schweizer dans la *Neue Zeitschrift für Musik*, cité dans la bibliographie.

Musique de la communication, de l'expression, la musique de Huber n'est jamais abstraite, mais figurative – figurale au sens baroque, s'appuyant sur un répertoire tantôt codé, tantôt personnel de figures.[5] Tout l'œuvre de Huber est constellé de symboles expressifs, et il semble comme raviver, reprendre la polémique autour de la « musique absolue » qui accompagna au XVIII[e] siècle l'essor de la musique instrumentale pure. Son émancipation fut possible seulement parce qu'on l'appréhenda, esthétiquement, comme musique vocale « traduite », comme un discours voilé, confié aux instruments, mais aux traces sémantiques repérables : précisément les figures. Si le Romantisme allait convevoir la musique pure comme un langage plus essentiel, plus profond et plus noble, il n'en allait guère ainsi au début ; cette « religion de l'art, comme le dit Dahlhaus, signifiait une émancipation de l'art par rapport à la religion. »[6] Et les autorités religieuses, au début du XVIII[e] siècle, se demandaient si un bon chrétien pouvait s'adonner à la pratique de la musique instrumentale ! [7]

On aurait tort peut-être de voir là une ancienne querelle emportée par l'histoire : il y a dans ce débat comme deux archétypes qui se combattent, et qui surgissent chaque fois qu'une esthétique du nombre s'oppose à celle de l'expression : c'est cette dernière que l'on trouve inscrite encore sur les bannières brandies au front des forteresses du sérialisme intégral, il n'y a guère. Huber en tout cas ne conçoit de musique que sous l'invocation d'Orphée, musique qui doit nous émouvoir, ébranler: et s'il emprunte quelques techniques aux suiveurs de Pythagore, c'est pour les subordonner à une visée expressive. La tierce majeure n'est jamais chez lui seulement l'addition de quatre intervalles de demi-tons, que l'on peut « coder », représenter par un chiffre dans une grille, elle est presque toujours aussi un objet musical qui résonne comme une conque d'échos culturels : symbole de perfection par exemple comme dans le *Te Deum*, où elle harmonise le mot « Herrlichkeit », splendeur. Un accord parfait vient y souligner le mot « Tröster », consolateur – et dans l'*Oratio Mechtildis*, une octave qui fit scandale vient sonner au mitan du prêche de la grande mystique. On retrouve chez Huber des figuralismes baroques comme le soupir (*Von Zeit zu Zeit*, mes. 145, 151, 170), les battements du cœur (*Protuberanzen*, III, mes.6), le souffle qui s'éteint (*Tempora, Tenebrae...*) l'emploi d'instruments symboliques (dans *Lazarus*, un métronome ; des clochettes et une chaîne en métal évoquant, dans *Schattenblätter*, les fous et les prisonniers), d'autres procédés encore, alambiqués parfois, ou teintés d'humour : *Ascensus* décrivant un alunissage, les musiciens doivent improviser un moment, désorientés, sur une sorte de carte

5 Ce terme a ici son sens classique et non celui qu'il a pris chez Donatoni ou Ferneyhough. En tant que « trace de processus déjà produits », historiques, il se rapprocherait de ce que Berio nomme le « geste ». (Cf. *Contrechamps* N°. I, p. 41). La figure au sens classique relève, comme la citation, d'une sémiosis « extroversive » (sens faisant appel à des concepts ou des représentations en-dehors de l'œuvre), et au sens moderne, d'une sémiosis « introversive » (signification à l'intérieur de la structure de l'œuvre).

6 Carl Dahlhaus, *Musikästhetik*, Köln, Hans Gerig, 1976, p. 25.

7 Arnold Schering, *Vom Wesen der Musik*, Koehler, Stuttgart, 1974, p. 140.

aléatoire. Et toujours, chez Huber, les cordes abaissées d'un instrument répondent à la grande scordatura sociale…

Musique traversée de symbolismes – qui permettent comme une lecture supplémentaire et allégorique de la partition ; il n'est pas jusqu'à la forme elle-même qui ne puisse en entier devenir symbole, comme celle de la seconde partie de l'oratorio *Erniedrigt - Geknechtet*, dont le relâchement doit produire un effet chaotique.(8)

Certes, on ne saurait aboutir à une description du style de Bach en dressant l'inventaire exact des figuralismes qu'il emploie ; et il en va de même pour Huber. Cependant, chez un compositeur du XX^{e}, qui n'écrit plus dans un langage pur (ni tonal, ni sériel), le statut des figures est sans doute plus important, puisqu'elles constituent, fût-ce comme catalyseurs de l'imagination musicale, un des points d'appuis essentiels du discours. L'écriture est en même temps stimulée et dévorée par le démon de l'analogie et s'expose ainsi au reproche d'établir des correspondances boiteuses, de fallacieuses symétries qui ignorent les lois du sonore. Symbolismes naïfs à la fois et maniérés : tout cela ne pourrait être qu'un avatar supplémentaire de ce que Freud a appelé la pensée animiste – la figure comme fétiche palliant une pensée musicale asservie au message. Citer un choral de Bach pour chanter l'espoir ne provoque guère la libération réelle, ni même, on le craint, quelque prise de conscience dans l'esprit de l'auditeur : cela demeure un vœu pieux. Le miracle de la musique de Huber, c'est qu'elle se développe pour une bonne part aussi contre son esthétique : la pensée analogique ne stérilise ni ne brime jamais la fantaisie du technicien, et n'entrave aucun envol de la pensée musicale : elle ne renonce jamais à la complexité, mais la pose non en son origine, mais au stade ultérieur du développement, du déploiement de l'écriture. Huber ne construit pas d'emblée la complexité, il la découvre – il la couve, la provoque, l'attend, pour s'y soumettre ensuite sans compromis aucun. Une esthétique parfois naïve, mais une écriture toujours réfléchie et exigeante : combien d'exemples du contraire ne pourrait-on citer parmi le tout-venant de la musique contemporaine !

Souvent, c'est la profusion même qui sauve l'œuvre : déduire tous les paramètres d'une suite de chiffres symboliques aboutirait à un non-sens musical ; mais l'utiliser pour un paramètre propice, calculer les durées au moyen d'un graphisme obtenu à partir d'une gravure de Dürer (comme dans… *inwendig voller figur*), calculer les classes de hauteurs en sectionnant un choral – voilà qui, ordonné par un instinct et une technique d'écriture éblouissante, aboutit,

8 Voir plus loin l'analyse de Max Nyffeler.

9 Voir plus loin l'analyse de Max Nyffeler. – Huber choisit toujours la géométrie plutôt que l'arithmétique pour ses calculs, ce que l'on peut mettre en relation avec la pensée analogique. Voir les développements de Michel Serres : « Le monde géométrique établit les conditions théoriques de la ressemblance : monde euclidien de la similitude où les figures se déplacent sans se déformer. » (*L'interférence*, Paris, Minuit, 1972, p. 100).

par miracle d'aventure, à des œuvres convaincantes. Huber ainsi s'inscrit dans la lignée des grands « mélangeurs », celle de Berg ou Zimmermann, dont l'écriture endigue la prolifération esthétique.

Une même technique d'écriture peut d'ailleurs « signifier » dans un cas et s'intégrer simplement dans un autre : ainsi l'emploi de rayons qui, projetés sur un graphisme ou un dessin, produisent par intersection un certain nombre de durées.(9) Dans *Hiob 19* ou … *inwendig voller figur* ce procédé a quelque portée sémantique ; dans le deuxième quatuor celle-ci est absente. Les techniques de Huber accueillent souvent un sens supplémentaire, mais il n'est point vital. La pure intériorité du dernier quatuor, œuvre d'une crise, où le son est comme rongé par le buit, le poudroiement diffracté de la dernière des pièces d'orchestre, *Stäubchen aus Licht*, subtil entrelacs de timbres autour d'un *la* bémol, qui répond aux *Farben* de Schönberg – ces pages proclament très haut une autonomie superbe.

Martin Kaltenecker

L'ÉBRANLEMENT DE LA CONSCIENCE

Klaus HUBER

Le temps n'est pas à la critique littéraire ni aux poèmes surréalistes contre les dictateurs militaires. Et à quoi bon les métaphores, quand l'esclavage n'est pas une métaphore, ni métaphore la mort dans la rivière « des Mortes », ni non plus les escadrons de la mort ?
Ernesto Cardenal

Lorsque, en tant qu'artiste, citoyen d'un pays rassasié, en tant que professeur de composition musicale, une des disciplines devenues aujourd'hui plus problématiques qu'elles ne le furent jamais – ou simplement en tant qu'individu vigilant –, je tente de me définir à l'intérieur de l'actuelle situation politico-culturelle, l'horreur me prend. Ce qui m'effraie, c'est une polarisation des oppositions qui à l'évidence tend à s'aggraver. Ces oppositions semblent, en toutes leurs tendances matérielles et spirituelles, se tendre jusqu'au conflit qui devrait – si je vois juste – déboucher sur un bouleversement d'une ampleur inimaginable.

Les menaces d'apocalypse qui pèsent réellement sur la vie, et dont l'accumulation rend possible (déjà certains disent : probable) l'autodestruction de l'humanité, si ce n'est de toute vie, pénètrent aujourd'hui toujours plus profondément et plus largement la conscience collective de notre époque. Une conscience nouvelle est apparue en sursaut dans presque tous les domaines de la pensée et de l'action humaines avec une véhémence qui suscite de grands espoirs : conscience de la nécessité de connaître le sens donné à la vie – et non pas seulement à l'existence humaine –, de la nécessité aussi d'un retournement des valeurs.

Erschütterung der Bewusstseins », paru dans Notwendigkeiten, Essays herausgegeben von Philippe Dütwyler ; Zürich, Arche 1985, pp. 78-92.

Mais face à cette « nouvelle conscience » – comme j'aimerais l'appeler – la réaction va croissant. Les mêmes menaces sur l'humanité, les mêmes angoisses suscitées par elles, qui en vérité nous concernent tous, semblent avoir généré des névroses collectives qui consistent en un refoulement monumental des peurs de notre époque. Je vois à l'œuvre de tels mécanismes de refoulement, entre autre dans un manque de direction qu'illustre une pensée de la restauration à la fois surévaluée et omniprésente ; mais aussi, avant tout, dans l'entrée arrogante d'une « Nouvelle Droite ».

La représentation bourgeoise d'un avenir qui s'autogénèrerait, constituant un continuum de progrès sensé être infini, cette alliance d'un futur qu'on fabriquerait et d'une croissance sans limite est cependant, ces derniers temps, de plus en plus chancelante. D'un jour à l'autre, pour ainsi dire, nos arrogants rêves de progrès ont basculé dans les angoisses de la survie. Johann Baptist Metz écrit à ce sujet : « Celui qu'on appelle « l'homme d'aujourd'hui », c'est-à-dire l'homme du monde bourgeois finissant, est tiraillé entre le désespoir et l'engagement, entre l'apathie et l'amour rationné, entre une affirmation de soi dénuée de scrupules et une solidarité faiblement développée ; il est désemparé et moins sûr de lui encore qu'il ne l'était voici quelques générations, si peu sûr que c'est à peine s'il désire se perpétuer ».

Metz n'hésite pas à décrire la crise de survie telle qu'elle se présente de nos jours comme une « apocalypse sociale de la vie dominatrice » : « ... L'homme se pense en sujet dominateur, asservissant la nature ; son savoir et sa pratique deviennent savoir dominateur, pratique dominatrice. C'est dans cet assujettissement, cette sorte d'exploitation, de réification, dans cette prise de pouvoir sur la nature que l'homme trouve son identité : il « est », dans la mesure où il asservit... Cependant, ce principe d'asservissement imprègne depuis longtemps les fondations mentales de notre vie sociale et culturelle dans son ensemble. Il est devenu le principe régulateur de tous les rapports humains ; les pathologies psychosociales de notre époque en fournissent un matériel d'illustration surabondant. En ce sens, ce n'est pas seulement – et pas en premier lieu – d'un empoisonnement de la Nature extérieure à l'homme par la surexploitation technique que l'on pourrait et devrait parler, mais de l'empoisonnement de la nature intime de l'homme. Une identité fondée sur le double principe de domination – soumission nous isole, nous rend égoïstes dans le sens propre du terme. Elle rend l'homme incapable de se voir avec les yeux de ses victimes... Par une sorte de cynisme objectif nous parlons beaucoup aujourd'hui de ce que nous

appelons les peuples « sous-développés » ; à y regarder de plus près, il n'est pas rare qu'il s'agisse de peuples dont nous avons soumis, détruit et pillé la civilisation ».

Sans réflexion, les tentatives de rupture d'une sincérité désireuse de s'affirmer face à ces reproches adressés à soi-même s'apparenteront peut-être dangereusement à une fuite hors du présent. Mais il me paraît bon pourtant qu'un premier essai de rupture s'effectue vers l'intérieur. En tant que chrétien, mais dans un sens hérétique, refusant de me soumettre à une église bourgeoise, c'est ici que je vois la réalité du devoir tel qu'il commence à se dessiner dans une « nouvelle conscience ». De cette tentative de rupture vers l'intérieur ne découle pas, selon Metz, une fuite, mais une conversion en tant que retournement radical de la pensée, de la sensibilité, de l'action. « L'avenir de la foi chrétienne ne confirme ni ne renforce simplement notre avenir bourgeois préconçu, n'y ajoute rien, ne le surpasse ni ne le transfigure, mais – l'interrompt... Une telle interruption s'effectue verticalement, dérange un présent réconcilié avec lui-même ; elle s'appelle, d'un nom biblique connu, « *conversion* », retournement du cœur, metanoia ».

Un défi démesuré pour l'artiste

Ce qui devient aujourd'hui de plus en plus impossible pour l'artiste, c'est un retour dans les sillons bien délimités, bien protégés de « l'art pour l'art » [1]. Il est vrai qu'encore maintenant, dans la conscience bourgeoise, un « vrai », un « grand » artiste reste celui-là qui par son exceptionnelle personnalité trouve à s'affirmer sur un terrain auquel la valeur artistique reconnue de ses œuvres prête à ses yeux une sécurité totale. En ce sens, dans la représentation bourgeoise, le seul désir de l'artiste doit être d'accomplir l'œuvre d'art pour elle-même, de la mener à la « perfection ». De ce point de vue, ni l'étroitesse du champ mis en résonance par l'artiste en question, ni l'isolement social qui peut en résulter pour lui n'ont d'importance. C'est pourquoi l'existence réelle d'un ghetto de l'art contemporain ne pose aucun problème à la conscience bourgeoise. Celle-ci, en général, fait même tout pour cimenter encore davantage ce ghetto, l'agrémentant éventuellement de velours, dans la mesure où l'artiste ne tente pas de s'en évader.

Dans les années trente déjà, un jeune écrivain et philosophe de l'art, Christopher Caudwell, faisait de la situation contradictoire de l'artiste un tableau d'un réalisme effrayant, qui préfigure avec une clarté étonnante le dilemme de l'art moderne. « Dans la société bourgeoise, on exige de l'artiste qu'il considère l'œuvre d'art comme un objet utili-

1) En français dans le texte.

taire, et sa genèse comme une relation entre lui-même et l'œuvre, celle-ci disparaissant ensuite sur le marché ». Caudwell croit pouvoir constater que du fait de cette exigence de la société, l'artiste se trouve écartelé entre deux voies contraires. Soit il soumettra son œuvre aux contraintes du marché, évaluant et dirigeant son travail d'après les chances de celui-ci. Dans ce cas l'art tendra immanquablement vers une commercialisation et une vulgarisation sans fin et tombera de ce fait dans « l'in-signifiance ». Ou bien l'artiste se révoltera contre les exigences du marché. Dans ce cas, d'après Caudwell, il essaiera « d'oublier totalement le marché et de se concentrer sur la relation au monde de l'art qui, à partir de ce moment – en tant qu'entité indépendante – se verra de plus en plus hypostasié. L'œuvre d'art constitue une fin en soi, le marché lui-même est oublié, le processus artistique devient affaire individuelle à l'extrême... De plus en plus, l'œuvre n'a d'existence que pour l'individu ».

Mais par là-même l'art se trouve acculé, au fur et à mesure, au mutisme ; les valeurs qui en faisaient un axe de relation sociale se dissolvent, les œuvres deviennent fantaisies d'ordre purement privé, mythologies particulières de l'artiste – Et ceci doit conduire fatalement à « l'in-importance » de l'art. Dans le domaine de la musique contemporaine, qui est celui qui me préoccupe le plus directement, je ne puis, au moins pour les dix années passées, que constater avec effarement la justesse de cette analyse.

Mais où le compositeur qui ne veut pas finir au fond de l'une ou l'autre des impasses caudwelliennes pourrait-il trouver prise aujourd'hui – alors même que les structures du monde musical bourgeois sont plus fermement établies qu'elles ne le furent jamais ? A mon sens, il devrait s'attacher d'abord au contenu, le fond de son art. Il est clair que le fond et la forme ne sauraient être indépendants en art. Mais je crois que la concentration exclusive sur l'aspect formel, même chez l'esprit le plus créatif et innovateur, ne donne pas nécessairement à l'œuvre un contenu progressif. En revanche, je pense que là où il y a une concentration volontaire au plus haut point sur le fond – le « contenu » –, des idées formelles innovatrices se font jour. J'en trouve l'exemple dans *Guernica* de Picasso, dans *Les Soldats* de Bernd Alois Zimmermann et dans *l'Esthétique de la résistance* de Peter Weiss.

Il découle de cette attitude, de manière conséquente, que l'artiste commencera de s'insurger efficacement contre la pression générale qui s'exerce aujourd'hui, avec des effets dévastateurs, sur toute production artistique – à savoir : l'obligation du succès –, contre la commercialisation pro-

gressive de l'œuvre d'art, contre sa réification. Ce faisant, il se rendra compte toutefois que ce n'est pas seulement la liberté du bourgeois, mais celle aussi de l'artiste qui, par bien des côtés, est devenue fictive, et qu'en conséquence il est maintenant difficile, par le seul moyen des œuvres d'art, de lutter efficacement pour la liberté de l'esprit si souvent invoquée.

Caudwell tente une définition : « La science est le moyen par lequel l'homme apprend ce qu'il est capable de faire, et c'est pour cette raison qu'elle explore les exigences de la réalité extérieure. L'art est le moyen par lequel l'homme apprend ce qu'il veut faire, et c'est pour cette raison qu'il explore le cœur humain ». Dès lors, la chance d'un retournement serait de préserver non seulement l'art, mais aussi le cœur humain de la réification. Dans mon travail de composition, j'ai fait quelques pas dans cette voie, de manière différente à chaque fois, mais toujours partant du même principe.

En 1970/71, j'écrivis une œuvre à caractère d'oratorio, une Apocalypse en plusieurs langues dans laquelle j'utilisais des paroles de Saint-Jean, des fragments de conversation de l'équipage qui bombarda Hiroshima, et du *Visage de rêve* d'Albrecht Dürer (1525). J'intitulai cette œuvre *Inwendig woller Figur* (« A l'intérieur plein de figures ») pour donner à entendre que tout ce qui a un caractère apocalyptique trouve son origine dans le cœur de l'homme. De plus, ce titre est un hommage à Dürer qui notait que l'artiste est, en son for intérieur, si riche en possibles figures qu'une vie entière ne suffirait pas à les fixer. J'y ajoutai alors un texte pour la radio intitulé *Fin ou tournant : où est l'avenir* ? dans lequel je m'essayai à une sorte de profession de foi artistique.

Je constate aujourd'hui que j'y énonçais à l'avance bien des idées qui, depuis, en tant que « nouvelle conscience », sont devenues en quelque sorte un bien commun. Dans *Fin ou tournant* j'écrivais :
« Même si cela ne me convenait pas, si j'étais trop paresseux, trop fatigué, trop dispersé, beaucoup trop occupé – même si cela devait m'ôter le sommeil, il me faudrait, il me faut prêter l'oreille... prêter l'oreille à notre plus intime angoisse, à l'angoisse apocalyptique de la destruction de la vie sur notre terre. Que personne n'aille prétendre de façon inconsidérée que cette angoisse puisse être dominée – et de quelque manière que ce soit – par un homme adulte – que personne n'aille dire : qui donc la ressent ? Cela ne nous apporte ni vrai soulagement, ni encore moins une libération de refouler ainsi massivement l'angoisse originelle, l'angoisse de notre temps, de tenter continuellement de

l'éteindre dans notre conscience et – pour autant qu'on y parvienne – dans notre sensibilité. Nous devrions l'accepter et tâcher de vivre avec elle. Alors nous deviendrions conscients du double sens de l'avenir pour l'humanité – elle a certes un avenir illimité devant elle, mais la possibilité de la fin est contenue dans le présent. Devant cette alternative de l'être ou du disparaître nous n'avons pas de temps à perdre : il nous faut définir nos desseins. Depuis la seconde guerre mondiale, et au plus tard depuis 1945 (dont le champignon atomique a été préfiguré, 420 ans auparavant, par Dürer dans son aquarelle *Vision de rêve*), le fait pénètre de plus en plus irrésistiblement notre conscience rationaliste : que jamais il n'y eut d'époque dans laquelle l'angoisse originelle de la destruction de la vie sur notre terre ait été plus fondée... Dans une forme toutefois radicalement différente, soudain proche à nous toucher : en tant qu'angoisse de l'autodestruction de l'humanité... »

Avec *Erniedrigt - Geknechtet - Verlassen - Verachtet...* (« Humiliés - Asservis - Abandonnés - Réprouvés...) j'allai un peu plus loin dans cette voie. J'ai travaillé à cette œuvre à caractère d'oratorio, qui remplit toute une soirée, dans les années 1975 et de 1979 à 1982. C'est une sorte de Passion de l'homme violenté dans ce présent qui est le nôtre. A côté de textes fondamentaux d'Ernesto Cardenal qu'on trouve tout au long de l'ouvrage, j'ai utilisé des textes non-littéraires, documentaires en quelque sorte, des intéressés eux-mêmes dans leur langue d'origine. Il s'agit de textes de Florian Knobloch, travailleur yougoslave émigré en Allemagne Fédérale qui parle de son travail dans une aciérie, d'extraits de journal de Carolina Maria de Jesus, une femme noire d'une favela brésilienne, et des *Prison Letters* de George Jackson, qui a grandi dans les ghettos noirs de Chicago et Los Angeles. A 19 ans, Jackson fut condamné comme petit délinquant à une peine de prison élastique, allant « d'un an à la perpétuité ». Les conditions de détention rendues plus dures encore par la racisme l'amenèrent à se politiser. Appartenant aux « Soledad Brothers », il fut tué, après onze ans de prison à Saint-Quentin, soi-disant lors d'une tentative d'évasion. Les sept parties de ma composition portent les titres : *Um der Unterdrückten willen* (Knobloch) (« *Pour les opprimés* ») ; Armut Hunger, Hunger... (Carolina) (« *Pauvreté, faim, faim...* ») ; *Gefangen, Gefoltert* (Jackson) (« *Prisonnier, torturé* ») ; *Steht alle auf, auch die Toten...* (Las Campesinas del Cua) (« *Levez-vous tous, même les morts* ») ; *Senfkorn* (voix d'enfant) (« *Le grain de sénevé* ») ; *Tagesanbruch* (Amanacer) (« *La pointe du jour* ») ; *Das Volk stirbt nie* (El pueblo nunca muere) (« *Le peuple ne meurt jamais* »).

Un de mes plus grands désirs est de faire de l'œuvre contemporaine un témoignage, d'ériger un monument contre la tendance sévissante à l'oubli qui entraîne nos contemporains à écarter – pour se jeter aussitôt dans les bras de quelque mensonge de l'histoire – tout souvenir des événements révoltants qui devraient bien plutôt les tirer de leur léthargie. C'est pourquoi je donnai à une autre de mes compositions le titre : *Erinnere dich an G...* (« Souviens-toi de G... »).

En marge de *Erniedrigt - Geknechtet - Verlassen - Verarchtet...* je notai en 1981 : « Il nous est si démesurément difficile d'affronter la situation concrète présente que tous – et pas seulement les artistes – nous en restons comme paralysés. Et certes je ne songe pas ici seulement à la réalité du tiers-monde, mais tout autant à celle du nôtre, et de celui qu'on appelle le quart-monde : les réprouvés, les humiliés, les marginalisés de nos propres villes et campagnes. Ce n'est pas seulement la parole de Carolina : « La faim nous fait trembler... », mais tout autant celle de Knobloch : « Croyez-moi,... j'ai parfois comme l'impression qu'on va me jeter comme un vieux chiffon... », ou celle de Jackson : « No black leaves Max Row walking... The broken men are so damaged that they will never again be suitable members of any sort of social unit... » ; ces trois paroles sont en rapport très étroit avec la réalité. Mais jusqu'où peut aller l'identification du compositeur avec les gens privés de leurs droits ?

En ce qui me concerne, je peux seulement dire que la difficulté était si démesurée que déjà dans la phase préparatoire, alors que j'essayais de réunir les textes de cette œuvre, des symptômes de paralysie, et même de paralysie totale, se manifestèrent dans mon travail : j'étais bien conscient de l'absurdité de ma situation de compositeur au beau milieu d'une Europe rassasiée, repue, plus suréquipée que jamais en armes nucléaires. J'ai essayé de composer avec cette contradiction fondamentale et la névrose qui l'accompagne, qui tous nous investit dès que nous abordons un thème de cet ordre.

Notre époque est tout sauf saine. Les œuvres de l'art, et pas même celle de la musique, ne peuvent la guérir. Ce serait une ambition démesurément exagérée... Mais la totalité de notre production artistique n'en constitue pas moins un miroir fidèle de l'état politico-culturel de notre société. Dans ce miroir, nous trouvons – en dépit des « retours à... » et de la « Nouvelle sincérité » – des facettes qui réussissent à déjouer la maladie de notre temps. Ces témoignages permettront peut-être un jour – du moins je

l'espère – de contribuer à la création d'une nouvelle société. C'est de cette manière que leur importance se révélera.

Régression et progression

Dans une société renouvelée, une nouvelle structure de la personnalité pourra se développer. Mais, de même que la création de cette nouvelle société doit signifier la disparition progressive de l'ancienne, « la naissance d'une personnalité nouvelle exige la mort de la précédente » (Caudwell).

La reproduction insexuée des êtres vivants inférieurs leur garantit, par simple partition des cellules, quelque chose qui ressemble à l'immortalité, à l'intemporalité. A la place d'une évolution il y a reproduction. C'est seulement à partir de l'apparition de caractères sexuels que le développement, la différenciation des possibilités et par là des amorces d'individualité voient le jour dans la nature. Le fait concret de la mort en tant que disparition de l'individualité n'est pas un sous-produit de l'évolution, mais bien dans sa condition. Caudwell écrit à ce sujet : « L'amour, dispensateur de l'individualité, est aussi dispensateur de la mort, antithèse de la personnalité. Voilà pourquoi désir de vie et désir de mort, Eros et Thanatos, sont si étroitement associés... Car la mort est la frontière de l'amour... c'est quelque chose comme le prix payé par la vie pour sa plus grande diversité, le prix qu'elle paie pour être devenue ce que nous entendons par ce mot. En accélérant le temps, nous payons pour une vie plus remplie et variée en monnaie inestimable de mort. »
De telles pensées sont étonnantes chez le tenant du matérialisme historique qu'était Caudwell. Il va même si loin, qu'il voit dans ce fait la meilleure illustration de l'axiome marxiste des contraires qui se déterminent.

D'un point de vue chrétien, J.B. Metz ajoute : « ... Est-ce que, en réduisant ainsi la nature en esclavage, de cette manière agressive et totalement dénuée de scrupules, il ne s'agissait pas pour l'homme dominateur de chasser la mort hors du monde ? Est-ce que la voie infinie de notre progrès ne serait pas en vérité une fuite de la mort ?... Le refoulement de la mort a fait de nous des tyrans sans vergogne. Mais ne sommes-nous pas dominés depuis longtemps par notre propre principe de domination ?... Ce principe qui ne peut refouler la mort qu'en produisant de nouveau des conditions déjà mortes et réduit ainsi toujours davantage la question d'une vie avant la mort à une simple question de survie ? »

De telles réflexions pourraient et même devraient nous

aider à résoudre la contradiction entre une intériorité chargée de négativité et une pensée progressive chargée de positivité, entre régression et progression. Voici ce qu'en dit Dorothée Sölle : « La question est seulement de savoir quelle valeur nous donnons à la régression et comment nous la jugeons. Il n'y a que le progressiste à tous crins, le "manager", qui ne lui reconnaisse aucune valeur... On remarque pourtant que de régressions profondes peuvent naître des créations authentiques. Non seulement les artistes, mais aussi les scientifiques "trouvent", ne "font" pas. Notre civilisation nie les "valeurs de la nuit", elle suréclaire tout, détruit le rythme du sommeil par le travail d'équipe, diffame la régression... on reconnaît l'inconscient personnel et on s'en occupe – tout en le considérant comme un reste gênant – mais non les grandes tentatives collectives d'exercer et d'humaniser la régression comme l'accomplissent les religions dans leurs mythes et leurs rituels ».

Dorothée Sölle fait une critique des plus aiguës de la myopie des soi-disant adeptes des Lumières qui déprécient la spiritualité mystique, y voient une pure et simple calamité ; une régression au sens négatif. Elle fait remarquer que c'est justement dans leur pensée et leur vie spirituelle que les grands mystiques chrétiens du Moyen Age puisaient la force et l'indépendance, l'absence de peur face aux autorités religieuses et séculaires de leur temps.

Une telle attitude de l'esprit, qui fond en une même entité l'approfondissement de la méditation et la résistance active, perdure jusqu'à notre siècle, jusqu'à la « Sainte Rouge » Simone Weil. Il me semble voir ce genre de spiritualité représenté de manière particulièrement forte aujourd'hui – et entièrement dans la proximité spirituelle de Saint-François d'Assise – renouvelée par la théologie sud-américaine de la libération, par la personne d'Ernesto Cardenal. Un de ses recueils porte explicitement le titre *Méditation et résistance*.

Ni l'artiste, ni son travail ne peuvent se passer d'une disposition à la spiritualité tendant – avec toute la nécessaire aptitude à l'analyse – vers une compréhension de la totalité. Une « esthétique de la résistance » (Peter Weiss) ne peut s'exercer – tout au moins pour le compositeur – sans cette concentration sur la totalité à l'intérieur même du processus de création. Cette concentration n'est pas abstraite, hors du temps, elle n'est pas une attitude idéaliste et contemplative, elle est travail des plus soutenus dans le temps. Ainsi considérée, la démarche artistique ne serait-elle pas ouverture totale et tension tout à la fois. Ne

permettrait-elle pas à l'artiste d'anticiper quelque chose qui soit un « futur » ?

Son travail créateur ne pourrait-il, ne devrait-il pas alors « éclairer l'avenir » de l'existence sociale, comme le pense Caudwell ?

Révolte contre la catastrophe

La solitude est, en un certain sens, pour le sujet créateur, une condition de son travail, mais c'en est aussi le corollaire. Cette « solitude », telle qu'elle découle d'une « sincérité », d'un « chemin vers l'intérieur », doit, à un moment ou à un autre, être dépassée si l'on veut qu'elle mue en ce que Metz appelle une « conversion ». Selon lui, le retournement du cœur « agit verticalement », mais amène aussi, s'il n'est pas seulement figuré mais vraiment existentiel – après un ébranlement momentané – à un bouleversement, une reconstruction de la conscience et ainsi à une « révolution anthropologique ».

Par ce moyen, si je le comprends bien, Metz compte dégager l'individu de l'illusion bourgeoise d'une liberté purement individuelle. Il décrit ce processus avec une acuité qui ferait penser à Abraham, à Sainte Claire et autres prédicateurs du Moyen Age : « Ce processus de libération de la révolution anthropologique se différencie non seulement par son contenu, mais par son sens de nos représentations habituelles des révolutions sociales. Il s'agit de nous libérer, non de notre misère, mais de notre richesse et de notre bien-être débordant (en un mot comme en cent) ; non pas de nos manques, mais de notre consommation, qui en fin de compte nous fait nous consommer nous-même ; non pas de l'oppression dont nous sommes victimes, mais plutôt de la routine de nos désirs ; non pas de notre impuissance, mais de notre excès de puissance ; non pas de notre assujettissement, mais de notre action dominatrice ; non pas de notre souffrance, mais de notre apathie ; non pas de notre faute, mais de notre innocence ou, pour mieux dire, de la feinte innoncence que la vie dominatrice a depuis longtemps répandu dans nos âmes. Cette révolution anthropologique vise justement à donner le pouvoir aux vertus non-dominatrices et dans le même mouvement à libérer notre société d'une culture purement virile... Marx a défini les révolutions comme les locomotives de l'histoire du monde. Y revenant de façon critique, Walter Benjamin commente : « Peut-être en va-t-il tout autrement. Peut-être les révolutions sont-elles l'acte par lequel l'humanité embarqué dans ce train tire la sonnette d'alarme. » Ainsi, une révolution qui ne serait pas accélération dramatique du progrès, ni évolution agressive ; une révolution qui serait plutôt une révolte contre le fait que "tout continue ainsi", une révolution qui serait interruption : voilà quel est, me semble-t-il, le sens de la révolution anthroplogique.

Une nouvelle orientation ne peut, selon Metz, croître absolument que sur la révolte qui suscitera cette interruption. Cependant, pour que le combat révolutionnaire-anthropologique ne s'enlise pas sur le plan de l'individu, il faut que s'ensuive une pratique de la solidarité : « ... Ce combat révolutionnaire contre nous-même, contre notre identité dominatrice et exploitatrice est en même temps et inséparablement une pratique fondamentale de la solidarité avec les peuples pauvres et exploités de notre terre. Comme il s'agit, entre leur pauvreté et notre richesse, leur impuissance et notre excès de puissance, d'un rapport de dépendance, il faut que chez nous corresponde à la volonté de libération de ces peuples un combat contre nous-mêmes, combat contre l'idéal profondément ancré du "toujours-plus", et contre la surdétermination dans l'ensemble de notre vie de la domination et de la concurrence. C'est seulement à la condition que cette dialectique sociale de la question écologique ne soit pas perdue de vue que le combat que nous menons pour la survie ne se transformera pas en une dernière tentative de nous sauver au prix du sacrifice de ceux qui sont déjà les faibles et les opprimés ».

Atomes de lumière

Le rôle joué par l'art musical contemporain dans le développement d'une telle "nouvelle conscience critique" se trouve repoussé aujourd'hui à l'extrême marge par la compréhension artistique bourgeoise. C'est ce que j'ai tenté d'expliquer à l'aide des réflexions de Caudwell. Cette situation que j'ai paraphrasée en situation réelle de ghetto, rapproche le compositeur de l'explosion et de la révolution, elle l'y incite même dans la mesure où il dispose de la nécessaire sensibilité politique et culturelle.

En ceci, deux voies se présentent à lui. Ou il fuit en compagnie de son art toutes les institutions bourgeoises, en quoi il renonce en connaissance de cause aux moyens d'organisation et de représentation chargés de tradition, ainsi des orchestres symphoniques ou des salles de concert, et par là-même à toute entreprise avec le public bourgeois. Ou bien, tout en continuant de composer à l'intérieur de ces structures, c'est-à-dire pour la salle de concert, pour la radio, pour la scène, il se tourne radicalement dans son art contre les habitudes bourgeoises, aussi bien par le contenu

que par la forme, en quoi il tentera sur place de faire éclater la léthargie et l'apathie de la culture bourgeoise de l'art.

Je reconnais volontiers compter, aujourd'hui comme hier, sur la capacité de réaction du public bourgeois. Et bourgeois, c'est ce que d'après Metz nous sommes encore tous. C'est pourquoi, si je cherche une résonance, ce n'est pas en me repliant sur tel ou tel cercle élitaire qui, la plupart du temps par pur snobisme, veut aligner sa vie culturelle sur des valeurs purement esthétiques. Je cherche plutôt une résonance dans l'éclatement des habitudes acquises de l'auditeur, pour parler plus directement, dans l'ébranlement affectif de sa conscience.

A propos de mon oratorio *Erniedriegt - Geknechtet - Verlassen - Verachtet*..., je formulai ceci : « Pour ma part, j'essaie, par la musique que je fais, d'atteindre ici et maintenant, d'éveiller la conscience de mes contemporains, de mes frères et sœurs devenus – comme nous tous – complices assoupis d'une exploitation à l'échelle du monde. Ceci sans moindre exigence que celle de forcer leur pensée et leur sensibilité,... l'ébranler. Et ne serait-ce que provisoirement, le temps d'un éclair, de quelques petites secondes qu'on ne pourra éteindre... »

C'est pourquoi, si j'ose exprimer l'espoir qui reste à la musique en le réduisant à quelques atomes de lumière, ce n'est nullement par résignation. Bien plutôt, je crois réellement que d'un point minuscule, dans le sens d'un bouleversement, une nouvelle conscience peut naître.

Traduit de l'allemand par Hubert Guéry

KLAUS HUBER : « ERNIEDRIGT – GEKNECHTET VERLASSEN – VERACHTET »[1]

Max NYFFELER

« Pensez-vous que je pourrais lire Robbe-Grillet dans un pays sous-développé ? Je le considère comme un bon écrivain, mais il s'adresse à la bourgeoisie aisée. J'aimerais qu'il comprenne que la Guinée existe. Je pourrais lire Kafka en Guinée. Je retrouve chez lui mon malaise. »
Jean-Paul Sartre [2]

1. Remarques liminaires

Par son intention et son apparence sonore, la composition *Erniedrigt - Geknechtet - Verlassen - Verachtet* (Humiliés - Asservis - Abandonnés - Réprouvés) s'inscrit dans ce que l'on nomme communément la musique « engagé ». Les textes employés dépassent la dimension simplement esthétique. Ils traitent de problèmes de société et ambitionnent un changement de la conscience. Les idées politiques, morales, celles ayant trait à l'histoire de l'humanité, qu'ils formulent, ne sont pas surimposées de façon extérieure à la musique, comme nous devons le montrer encore, et ne peuvent donc être isolés d'elle comme une couche séparée. Le processus compositionnel les a intégrées dans l'œuvre et elles forment le nœud intime du contenu intellectuel et émotionnel de la composition. En elle, le compositeur revendique ces idées, il prend position et exige la même chose de ses interprètes et auditeurs.

Quand des idées extramusicales et la forme *(Gestalt)* musicale sont ainsi si inextricablement fondues que sans cette fusion, l'un ne serait pas vivable et l'autre exangue, on peut émettre l'hypothèse suivante : plus la structuration musicale est forte, et plus le contenu se manifeste de façon

1 Article paru dans *Melos*, 1984, I, pp. 17-43, traduit avec quelques coupures.
2 Interview au journal *Le Monde*, 18.4.1964.

concrète. C'est ce que veut démontrer la suite ; et ce double aspect de la composition doit aussi guider l'analyse. Une pure analyse structurelle ne serait qu'une fin en soi, et manquerait l'enjeu de la composition ; mais en tant que moyen, et afin de permettre l'accès au contenu qui se manifeste à travers la structure musicale, elle est incontournable. Il faut de plus présenter les méthodes et les moyens qui permettent la liaison entre structure et contenu du texte. On ne pourra se passer de fournir un certain nombre de faits et d'informations éclairant le texte, puisqu'on ne peut présuposer que les problèmes de l'Amérique latine, dont il s'agit, soient largement connus. Mais le contexte politico-social doit être présent à qui veut comprendre le contenu des textes et, partant, le rapport texte-musique lui-même. (...)

2. Description générale, histoire de l'œuvre

L'effectif comprend mezzosoprano, ténor/récitant, baritonbasse [3], voix d'enfant, 16 voix solistes, chœur mixte (60-40 chanteurs), 47 instrumentalistes, un chef de chœur, un chef principal et 3 chefs associés. A cela s'ajoute un appareillage technique : bandes à deux et quatre pistes, vidéos, microphones, appareil pour la diffusion du son et la projection d'images (deux à trois appareils vidéo, quatre haut-parleurs dans les coins de la salle pour la bande, quatre autres devant l'estrade pour l'amplification de la voix des solistes). L'effectif ainsi que la disposition des interprètes (mis en relation avec différents groupes de l'orchestre) change dans chacune des parties de la composition.

L'œuvre, qui dure à peu près 65 minutes, a été commandée par la Radio de Hilversum NCRV (Nederlandse Christelijke Radio Vereniging), et elle est dédié à Ernesto Cardenal et Ernest Bour. La première exécution d'une version provisoire eut lieu le 11 juin 1981 à Amsterdam, sous la direction de Bour. La troisième partie *(Gefangen, gefoltert)* manquait encore ; le soliste Theophil Mayer (ténor/récitant) avait élaboré à partir du texte prévu par Huber une composition phonétique qu'il interpréta à l'endroit en question, accompagné par un percussioniste. La première de la version définitive eut lieu lors des Journées musicales de Donaueschingen en 1983 ; la même année parut chez Ricordi la partition complète.

La partition se divise en sept parties, qui se distinguent fortement les unes des autres par leur contenu et leur apparence sonore. Elles forment une architecture qui tient moins par des correspondances structurelles musicales que par l'enchaînement des pensées, lequel se traduit par une

3 Si possible, les solistes doivent faire partie des seize voix qui s'opposent au chœur.

dramaturgie formelle très différenciée. Nous commenterons dans notre 5e partie le rapport des différentes mouvements au tout de l'œuvre.

La genèse, qui s'est étendue à plusieurs années, et sur différents niveaux, reflète la complexité de l'œuvre. Elle n'est pas née d'une conception d'ensemble préexistante, mais elle a mûrie en différentes étapes quant à l'idée et la forme.

La partie la plus ancienne est la cinquième ; elle est identique à la composition *Senfkorn* de 1975 pour ensemble de chambre et voix de garçon, sur des textes du prophète Isaïe et Ernesto Cardenal. Mais on ne peut parler d'un montage de cette pièce dans le nouveau cadre ; sa fonction à l'intérieur de l'ensemble contredit les principes du montage. C'est bien plutôt le germe de l'idée globale, dont allait sortir peu à peu l'idée et la forme de l'œuvre. Mais Huber, ayant achevé *Senfkorn*, ne savait pas encore que ce serait le point de départ d'un projet monumental.

Les six autres parties ont été écrites entre 1979 et 1982 :

1re partie : Section à la plus grande complexité structurelle composée pendant une période de travail concentré entre août 1979 et octobre 1980.

2e partie : novembre 1980 au 5 mars 1981

3e partie : avril, juillet et août 1982

4e et 6e partie : mars 1979 jusqu'à avril 1981. Elles s'enchaînent avec *Senfkorn* sans interruption et constituent un développement de l'œuvre *Ich singe ein Land das bald geboren wird*, écrite en 1978/79 et jouée pour la première fois à Genève en 1979.

7e partie : mai/juin 1981, ajouts en mars 1983.

3. Les textes et leurs auteurs

Les textes sont dûs pour l'essentiel à cinq auteurs. Ernesto Cardenal, né en 1925 au Nicaragua, poète, prêtre et ministre de la culture de l'actuel gouvernement révolutionnaire. Il a étudié aux Etats-Unis, au Mexique et en Colombie, écrit une thèse sur la « Nostalgie et le langage dans la nouvelle poésie du Nicaragua ».

Influencé par Ezra Pound, il a vécu pendant deux années dans un couvent de Trappistes aux USA, fondé en 1966 sur les Iles Solentiname une communauté chrétienne et une entreprise gérée en commun avec les Indios. Il est le porte-parole d'un christianisme socialement engagé, et de la « Théologie de la libération » latino-américaine.

— Florian Knobloch, ouvrier métallurgiste d'Allemagne fédérale, dont le texte a paru dans le recueil du cercle de travail « Littérature du monde du travail ».

— Carolina Maria de Jesus, habitante d'une *favela* (quartier pauvre) de Sao Paulo. L'auteur uruguayen Eduardo Galeano écrit à propos d'elle dans son ouvrage de référence « Les veines ouvertes de l'Amérique latine » [4] :

> *Maria Carolina de Jesus est née entre les tas d'ordures et les vautours. Elle a grandi, souffert, connu des hommes, elle a eu des enfants. Dans un cahier elle notait d'une écriture malhabile les événements de ses journées. Un jour, un journaliste lut ces notes par hasard et Maria Carolina de Jesus devint un écrivain célèbre. Son « Journal de la pauvreté », décrivant cinq ans de misère aux portes de Sao Paulo, fut lu dans quarante pays et traduit en treize langues.*
>
> *La cendrillon du Brésil, devenue à son tour produit de consommation, quitta la favela et connut le monde. On l'interviewa, on la photographia, les critiques lui décernèrent des prix, les riches la convièrent à leur table, plusieurs présidents la reçurent. Les années passèrent. Au début de 1977, un matin de dimanche, Maria Carolina de Jesus mourut, entre les ordures et les vautours. Personne ne se souvenait plus de cette femme qui avait écrit : « La faim est la dynamite du corps humain. »*

— George Jackson, né en 1941, a grandi dans les ghettos noirs de Chicago et Los Angeles. Pour petite délinquance, il fut condamné en 1960 à une peine de prison de un an jusqu'à perpétuité. En prison, sous la pression des conditions de détention, renforcée par le racisme, il se politisa, appartenant aux « Soledad Brothers », objets d'une grande campagne de solidarité aux Etats-Unis dans les années soixante. Ses lettres de prison décrivent la dislocation psychologique à laquelle il fut exposé. Il fut tué, officiellement lors d'une tentative d'évasion, le 21 août 1971.

— Isaie, prophète de l'Ancien Testament.

L'inspiration la plus importante de cette œuvre vint à Huber par l'intermédiaire de la poésie d'Ernesto Cardenal. Des extraits en forment le centre de l'œuvre, autour duquel sont agencés les autres textes. Huber, en assemblant ces textes, voulait avant tout briser la perfection esthétique des structures littéraires en les truffant des témoignages et des récits de ceux qui sont humiliés, asservis, abandonnés et réprouvés (Knobloch, Carolina, Jackson). Un tel mélange de l'art et de la réalité, l'enrichissement de l'œuvre d'art par

4 Edition allemande Wuppertal, 1973.

une réalité « sale » n'a rien à voir avec le pathos social de l'expressionnisme allemand ni avec les positions du réalisme socialiste. On peut le déduire davantage de la « poésie impure » de Pablo Neruda, où le contenu réel est donné par la médiation de la fantaisie du sujet poétique. Cette conception de l'art, défendue par Neruda, encore sous l'influence du Surréalisme, dans son manifeste pour la revue *Caballo verde para la poesia*, fondée en 1935, agit encore de nos jours en Amérique latine et a profondément marqué la poésie de Cardenal.

Une affinité spirituelle existe entre Huber et Cardenal. Ils ont en commun une conception de la religion chrétienne qui s'oppose aux dogmes officiels sur bien des points, qui ne fait pas de séparation rigide entre la justice divine et celle sur terre et voit dans les principes des Evangiles une incitation à changer le monde. Au début des années soixante-dix, Huber a lu les premières œuvres de Cardenal, les *Psaumes* et le *Livre de l'amour* ; le fruit de cette lecture fut la composition en 1975 de *Senfkorn*. Au printemps de 1983, Huber fit la connaissance de Cardenal en Suisse, et fut invité par lui au Nicaragua. Voilà ce que Huber dit du poète :

> *Cardenal m'a toujours fasciné en ce qu'il fait coïncider ses convictions théologiques avec une authentique conscience révolutionnaire dans notre époque. On a dit de lui un temps qu'il était un mystique. Et dans le* Livre de l'amour *il a effectivement publié des textes mystiques, des sortes de méditations. Je reçus là, en tant qu'homme et en tant que compositeur, une influence presque salvatrice : voilà quelqu'un qui tente de réunir deux versants qui au fond signifient la même chose – les prédictions d'une foi chrétienne non corrompue par l'église, donc une foi en l'homme, et les idées du socialisme qui prennent naissance là où les églises ont recouvert tant de choses. Quand Cardenal dit qu'il est venu au marxisme par l'Evangile, cela paraît convaincant et même évident.* [5]

Il est caractéristique pour le haut degré de structuration de l'œuvre huberien que plusieurs textes ont déjà été travaillés de près avant d'être mis en musique, au simple niveau du langage. Le but de cette préparation était de rendre sensible le contenu de tel fragment, dans sa sémantique, sa grammaire, son apparence phonétique. Les méthodes de cette préparation sont :

5 Interview avec l'auteur, le 12 juin 1981, jour de la première exécution.

— Des répétitions suggestives de certaines idées ou mots principaux, comme des exclamations. Le but est d'atteindre une expressivité plus grande caractérisant les appels au secours de tel individu (1re partie, Knobloch),

— le choix de descriptions caractéristiques dans un texte et la juxtaposition de tels fragments par des opérations aléatoires. Les pensées doivent tournoyer sans direction aucune, symbolisant une situation sans issue (2e partie, la couche textuelle *Acahualinca*),

— choix de fragments comme pour une mosaïque (bouts de phrases, mots), adaptés sur un répertoire limité et discontinu de petits motifs rythmico-mélodiques, afin de représenter la destruction de la conscience par une torture psychologique, incapable de pensée logique (3e partie, Jackson),
— le montage, l'imbrication et la superposition de blocs et de couches de textes, dans le but de former des champs de conflit et de tension sémantiques, dont les deux pôles sont l'asservissement et la libération (4e partie),
— établissement d'un réservoir de mots et de membres de phrases d'origine diverse, mais d'un sens voisin, pour créer un « arrière-fond » sémantique qui renforce ou objective les idées données au premier plan (dans la voix ou la couche principale) (par exemple dans la 1re partie, le matériau du chœur derrière le récit de Knobloch).

4. Analyse des différentes parties

Les analyses suivantes se bornent à établir pour chacune des sept sections quelques aspects qui sont caractéristiques de l'œuvre et qui renseignent sur les procédés de la « musicalisation » des contenus d'un texte chez Huber. Vu l'ampleur de l'œuvre, on ne pourra donner ici d'analyses détaillées.

1re partie : Pour les asservis (Um der Unterdrückten willen)

Effectif : les 16 voix solistes et les instruments sont divisés en sept groupes mélangés, dirigés par trois chefs associés et le chef principal. Derrière, sur l'estrade, se trouve le chœur avec son propre chef, comme huitième groupe.

Le déroulement global de cette partie est déterminé par deux fils textuels dans le chœur (en arrière-fond) et les groupes mixtes instruments/voix (couche principale).

Le texte du chœur est tiré des adaptations lyriques des psaumes par Cardenal. Dans le Psaume 21 (22 dans l'ordre de l'Evangile), les lamentations de Jesus sur la croix, Huber a pris les fragments suivants

Mon Dieu, mon Dieu – pourquoi m'as-tu abandonné?
Les chars m'entourent
Les mitrailleuses me visent

les barbelés électriques m'entourent
un numéro a été marqué au fer rouge sur ma peau
on m'a amené nu dans la chambre à gaz
je lutte trempé de sueur avec la mort
dans la chambre des tortures

Ces textes apparaissent en allemand, en espagnol et en anglais. Les quatre mots composant le titre de l'œuvre y sont enchâssés. L'écriture chorale est homophone ; on entend la plupart du temps le chœur sur la bande, transformé de plus en plus et dénaturalisé par le vocoder (vocodérisation avec le bruit d'une fonderie). A intervalles irréguliers, ce continuum se mue soudain en un son de chœur *live* ; ces moments, souvent de quelques mesures seulement, rapprochent l'arrière-fond textuel en l'exposant par le chœur sur l'estrade. Pour Huber, cette couche textuelle est « en quelque sorte l'arrière-fond historique objectif devant lequel se déroule la Passion de l'ouvrier Knobloch » [6]. Le récit de Florian Knobloch sur ses conditions de travail est confié de manière plus ou moins linéaire à un ténor/récitant, et en même temps disséminé dans les voix solistes contenues dans les sept groupes orchestraux. Cette fragmentation, de même que le discours haché en petites unités isolés, produit l'impression d'une excitation croissante, qui sonne çà et là comme des cris de torture.

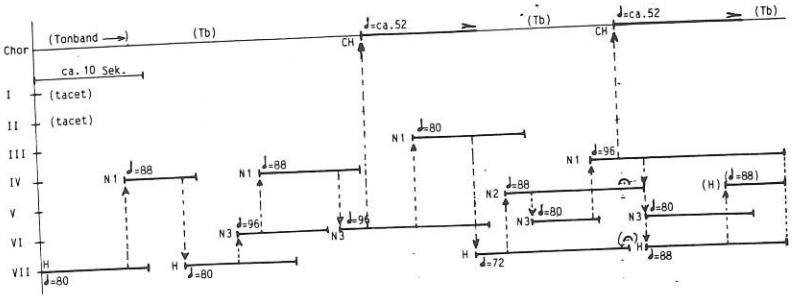
« Le récit de l'ouvrier fondeur évoque par sa forme musicale une machinerie monstrueuse. » [7] L'image d'une machinerie, d'un rouage qui fonctionne impitoyablement, vient de l'imbrication compliquée des sept groupes. Le fonctionnement musical de cette imbrication sera montrée à l'aide du passage suivant, à partir de la lettre C de la partition. Seul les groupes III à VII jouent, avec le chœur. Le texte est le suivant :

Croyez-moi, bonnes gens ! On ne peut pas toujours éviter que le métal gicle... des gouttes de métal... mes mains dans le gant... Croyez-moi ! Des gouttes de métal qui virevoltent... mes mains... Croyez-moi... les traces du travail... Croyez-moi, croyez-moi !

Le soliste (ténor/récitant), qui incarne la figure de Knobloch, appartient au groupe VII et utilise un microphone. Il ne profère que les deux premiers et les trois derniers des neuf fragments qui composent le texte cité plus haut. A cela s'ajoute, sur bande et en deux interventions du chœur *live*, la couche en arrière-fond : le continuum textuel divisé à l'extrême du psaume de Cardenal. Le schéma plus loin montre la polyphonie du chœur et des groupes dans le passage à la lettre C ; il dure à peu près 70 sec. Les chiffres

6 Notice d'introduction à la partition.
7 ibid.

I à VII, verticalement, désignent les sept groupes, les flèches en pointillé chaque nouvelle entrée d'un groupe. H = Chef principal, CH = chef de chœur, NI, N2, N3 = les chefs associés.

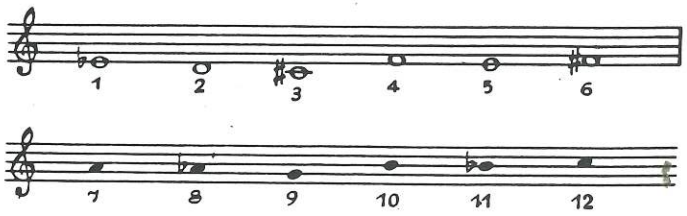


La polyphonie des tempi, qui s'exprime à travers les indications métronomiques qui changent de couche en couche, mais aussi à l'intérieur d'une seule, est caractéristique de toute la première partie de l'œuvre. Elle renforce l'autonomie partielle des différents groupes, qu'établissent déjà leur structure motivique et leur couleur propre, exacerbant la complexité de l'appareil entier. (Notons au passage que cette polyphonie de tempi a posé des problèmes de notation presque insurmontables ; le plan de synchronisation et l'agencement graphique sur les pages de la partition ont été élaborés par la compositrice coréenne Younghi Pagh-Paan). Cet équilibre tendu entre la dynamique propre des groupes et leur inscription dans un déroulement temporel rigide et unitaire produit l'effet d'une machine, qui tourne selon des lois propres que l'on ne peut connaître. Les « interprètes sont privés de liberté et sujets d'un système cruel d'interdépendance. Je ne dirais pas qu'il s'agit véritablement du principe du « tous contre tous » ; mais il est vrai que parfois, les chefs dirigent l'un contre l'autre. Les processus musicaux sont à ce point imbriqués qu'ils ressemblent au processus de production dans une usine automatisée. » [8]

Le geste mécanique et obsessionnel de la première partie se retrouve jusqu'au niveau de la microstructure. Un exemple, les voix des instruments du groupe VII au moment de la première entrée du ténor/récitant « ... die Luft ! Staub, Qualm, Russ, Russ... billiger, dreckiger Schrott »

8 Interview avec l'auteur.

(lettre A de la partition). Les sept voix se retrouvent sur une série de douze notes qui se compose de deux parties dont la seconde est la transposition au triton de la première :

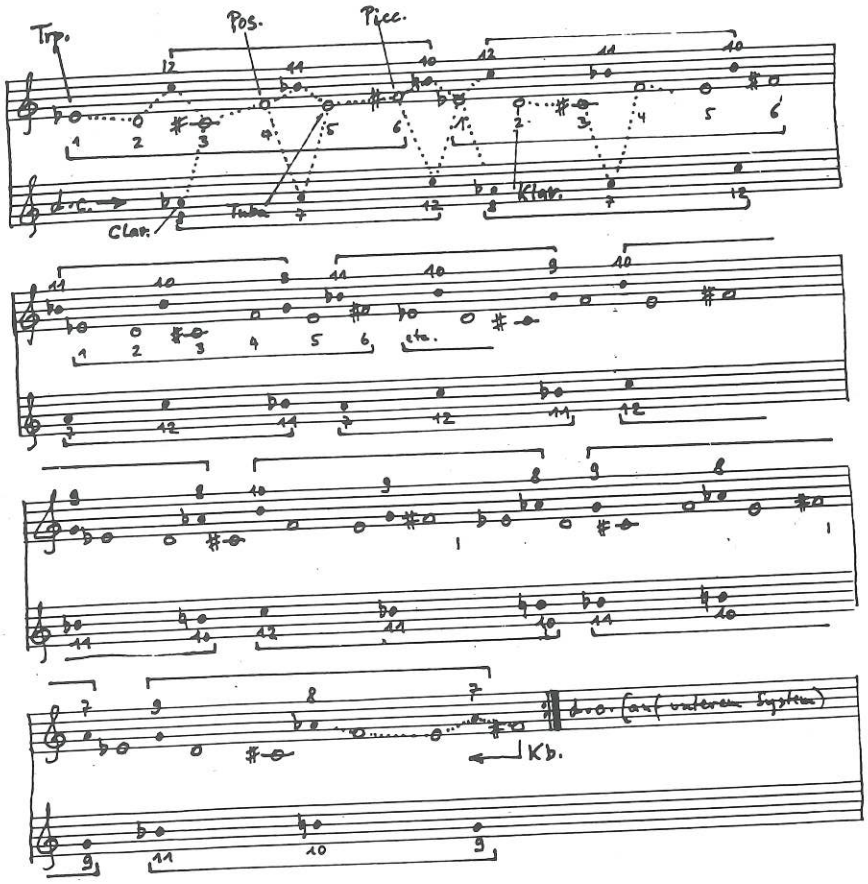


Selon une mécanique sérielle, les deux moitiés sont combinées l'une avec l'autre, la première répétée inlassablement (1-2-3-4-5-6/, 1-2-3-4-5-6, etc.), alors que des groupes de trois notes sont isolés, de façon rétrograde, et avancent de la fin au début de manière cyclique : 12-11-10, 11-10-9, 10-9-8, 9-8-7, etc. Chaque groupe de trois apparaît deux fois successivement. La suite 1-2-3-4-5-6 est alors interpolée, mais différemment avec chacune des suites de six notes :

```
      12    11    10 12    11    10 11    10    9
1  2  3  4  5  6  1  2  3  4  5  6  1  2  3  4  5  6 etc.
```

Cela produit une longue suite de notes, laquelle fournira le matériau mélodique pour les sept instruments.

Ce rouage mécanique se retrouve dans l'attribution des timbres : la trompette commence avec la note 1, le trombone avec la note 4, le piccolo avec la note 6 du premier groupe de six notes. La clarinette, le tuba et le piano utilisent les notes de la seconde moitié ; le *la* bémol (note 8) pour la clarinette, le tuba avec la note 5 du premier groupe de six notes (*mi*), le piano avec la deuxième note (*ré*). La contrebasse enfin joue cette suite au rétrograde. Tout se déroule strictement dans une mesure à 11/16 (3 + 3 + 2 + 3). Quelques petites déviations du modèle sont repérables, peut-être involontaires ; ainsi la dixième note dans la trompette, qui devrait être un *mi* bémol, est un *mi*. (Exemple page 106)



On voit donc que l'idée d'une « machinerie monstrueuse » se retrouve dans la première partie jusque dans la facture des différentes voix. Le « *stress* » qui parcourt le récit de Knobloch prend ici une forme musicale concrète et se communique lors d'une exécution par une situation tendue aux musiciens (et au public). Et cela était l'intention de Huber : « Je n'ai pas ambitionné d'écrire de manière aussi compliquée que possible. Je voulais rendre possible, par ce système d'interdépendances, l'expérience de la situation de Knobloch. Que les musiciens éprouvent pour une fois ce qui est indiqué dans le texte. Celui qui est alors prêt à réfléchir sur ce contenu est soumis à la tension d'un travailleur d'usine, encore redoublée, ne comprenant pas le sens de cette situation aliénante. » [9] Un *Vorspruch* (préambule) et un court passage au chœur précédent cette partie, le premier emprunté au poème en prose *Oracle sur Managua* de Cardenal :

9 Notice d'introduction.

> *Et quand il eut apprivoisé les animaux l'homme*
> *inventa l'approvisionnement de l'homme.*
> *Ne pas tuer l'ennemi : le faire travailler.*
> *L'esclavage comme base de l'industrie et de l'accumulation du capital.*

Ces vers défilent, muets, sur les écrans vidéo, et la réalité semble ainsi faire irruption dans le domaine esthétique de l'œuvre, l'ouvrant sur l'espace social. Suit, à peine audible, un passage sur bande, ppp avec des sonorités de chœur, interrompue par deux explosions de tutti *Cri I* et *Cri II*. Ce contraste, abrupt entre le « balbutiement qui disparaît » et le « cri déchirant » est pour Huber « la seule manière adéquate pour commenter le début du psaume des lamentations : « Mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné… » [10].

A la fin, la première partie débouche sur un bloc vocal – instrumental homophone, un hymne où s'exprime pour la première fois l'idée de la libération – fût-ce encore comme espoir utopique :

> *Pour les opprimés et parce que les exploités se lamentent je me lèverai ; parce qu'ils gémissent je créerai leur liberté.* [11]

Ainsi la première partie parcourt un long trajet, de l'expression du désespoir, en passant par la sujétion impuissante à la violence, jusqu'à la formulation de l'espoir. Voilà donc *in nuce* le processus qui définira le parcours de l'œuvre entière. Le *Senfkorn* également, le « grain de sénevé », dont le potentiel utopique concrétise l'espoir, est déjà présent dans la première partie, à l'arrière-plan. Son effectif correspond pratiquement à celui du groupe I (sans le cor et la mandoline, alors que la voix de l'enfant et le clavecin s'y ajouteront plus tard). Mais ce groupe est encore le plus faible, sans voix soliste, et à peine audible.

2e partie : Armut, Hunger, Hunger (« Hier begint Acahualina ») (La pauvreté, la faim, la faim, « Ici commence Acahualina »

Effectif : Mezzosoprano (Carolina), 15 voix solistes, 47 instrumentalistes (tutti divisé en cinq groupes changeants), microphones, un chef principal et deux chefs associés (pas de chœur).

Comme dans la première partie, on trouve ici deux couches de textes, mais elles ne sont pas parallèles, elles sont

10 ibid.
11 Cardenal, Psaume II (12).

davantage imbriquées. Le texte I (la faim, la faim, la pauvreté) contient des extraits du *Journal de la pauvreté* de Carolina Marie de Jesus, le texte 2 des extraits du poème en prose l'*Oracle de Managua* de Cardenal, où il est question du quartier pauvre de Acahualinca. Le texte de Carolina, accusation d'une mère déshéritée se battant pour la vie de ses enfants, est chanté en portugais par la mezzosoprano, commenté et partiellement traduit en allemand par quatre voix d'alto. Le poème en prose (en espagnol et en allemand) forme un commentaire objectivant, une interprétation. Les instruments relient ces deux niveaux. Une percussion abondante, avec des instruments à bruitage, du vieux fer, des casseroles, des bidons évoque les bruits quotidiens du bidonville. Prédominent des tessitures et des couleurs extrêmes : « Le corps sonore reste vide, creux, quelque « peine » qu'il se donne ». [12]

En concevant cette partie, Huber pensait à l'image d'un immense boyau sonore qui s'étend et se rétrécit, se tord, digère le vide et crache des débris. [13] Cette idée se traduisit de manière graphique : au-dessus d'un axe temporel horizontal courent trois courbes sinusoidales irrégulières et d'une amplitude différente, dont chacune dépasse les deux autres au moins une fois. Aux valeurs maximales de plus et du moins, Huber fait correspondre un champ sémantique, parfois en deux pôles opposés : par exemple agression/dépression, faim, déchet, air (vide). Pour ces champs sémantiques déduits du texte, Huber élabora des types sonores et compositionnels ; ils apparaissent, en suivant les courbes graphiques, plusieurs fois dans le déroulement, naturellement sous une forme variée et mélangée, et plus ou moins fortement selon la hauteur des courbes. Le champ « faim » par exemple est caractérisé par des timbres durs, criards et des tessitures très aiguës, le champ « ordures » par des bruits de percussions (les instruments vulgaires, quotidiens), celui « air/vide » par des sonorités blêmes avec une grande part de souffle et de bruit. La répétition inlassable de types semblables doit provoquer l'impression fataliste d'une situation sans issue, ce qui se reflète aussi dans l'ordre des quinze fragments du *Journal* de Carolina, établi selon des principes aléatoires, et qui se répètent en partie. Aux points d'intersection des courbes, l'enchevêtrement des différents types est remplacé par des insertions plus planes : la traduction parlée des extraits du journal (tantôt libre, tantôt notée rythmiquement et avec quelques hauteurs) comme moments de pure information, et par de grandes éruptions des voix de solistes à l'unisson, avec les textes de *Ici commence Acahualinca* et *La injusticia*, accents expressifs à caractère de leitmotifs.

12 Notice d'introduction.
13 Interview avec l'auteur.

De la conception jusqu'aux détails, la 2e partie joue avec l'asymétrie. La forme ne s'appuie pas sur un plan préconçu, mais traduit une recherche intuitive, une expérience cherchant des éléments formels utilisables. En partant de visions et d'associations et d'une esquisse graphique assez abstraite, qu'il fallait encore remplir pas à pas avec des structures musicales concrètes, on aboutissait à un déroulement musical qui ressemble à une forme organique proliférante. Mais les lois présidant à cela n'ambitionnaient guère de rendre clair et perceptible le processus de croissance de cette forme, mais au contraire de donner l'impression d'un chaos structuré où l'on ne se retrouve pas à l'aide d'analyses logiques.

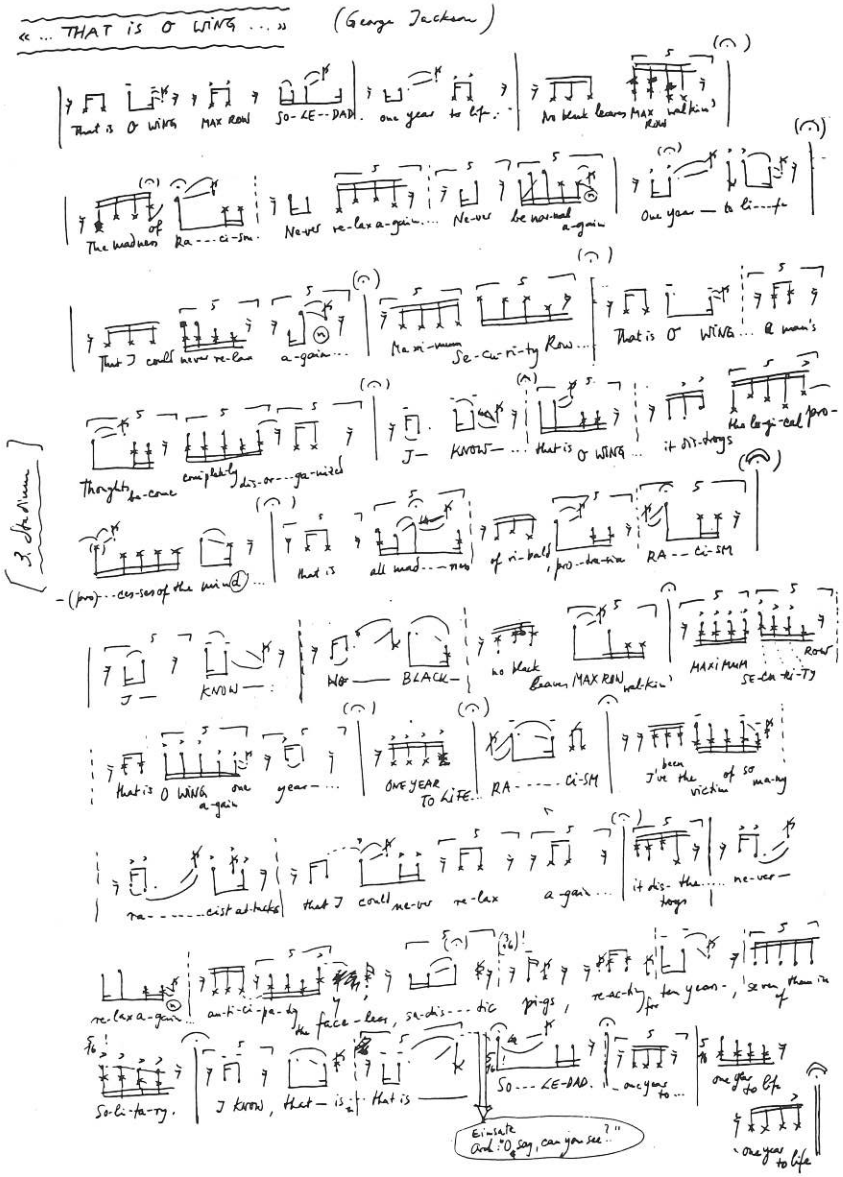
3e partie : Gefangen, gefoltert (The prison letters of George Jackson

Effectif : Bariton-basse (Jackson), 9 voix, 31 instrumentistes en trois groupes, microphones, chef principal et 1 à 2 chefs associés (pas de chœur).

Huber note à propos de la conception de cette partie : « La partie III expose les conséquences d'un isolement total, en prenant l'exemple du prisonnier noir américain George Jackson. Son monologue, avalé, entre le cri et le silence, est percé toujours à nouveau par des fragments qui suintent à travers lui, des lambeaux d'une scène de torture, presque étouffée derrière les murs, les mots de deux poèmes de Cardenal. Une troisième couche établit au moyen de coups secs de l'orchestre une « cage temporelle » immuable, dont le matériau harmonique est déduit sans exception de l'hymne patriotique "O say ! Can you see...". Ces coups sont rendus plus aigus par des badines en cuir qui frappent les caisses claires, des toms, des timbales, des coussins en cuir... Ainsi, ce n'est pas seulement la scène de la torture qui est mise en pièces – au moyen d'un branchement alternatif, quatre violoncelles attaquent les voix seules – mais aussi la voix de Jackson, dépecée, battue, torturée sans merci. » [14]

La partition de cette troisième partie est fortement modale. En établissant le matériau rythmico-mélodique, Huber est parti de la musique populaire ou commerciale. Pour la partie principale, celle de Jackson, il a eu recours aux chants de travail de prisonniers noirs, que l'ethnologue Alan Lomax avait enregistrées dans une prison du Sud des Etats-Unis et publiées sur un dique. Ce sont des *worksongs* très anciens, dont les racines remontent jusqu'à l'époque de l'esclavage. Huber analysa les rythmes et les hauteurs pour

14 Notice d'introduction.

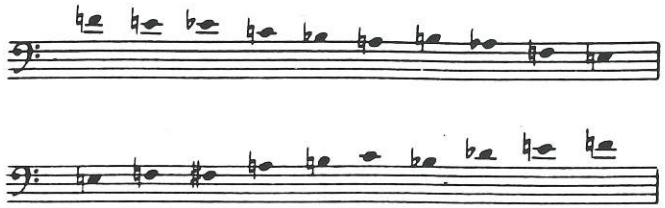


en déduire un réservoir de modèles rythmiques caractéristiques, qu'il synthétisa en un rythme déclamatoire et en gestes mélodiques. [voir exemple ci-contre]

Ce réservoir d'intervalles caractéristiques donne naissance au matériau mélodique. Ses formes de base sont des modes ascendants et descendants de différente longueur et comportant des intervalles divers. Commentons brièvement le procédé qui aboutit à l'établissement de la voix principale dans la troisiée section ; il est comparable à la technique sérielle appliquée aux parties instrumentales dans la 1re partie. Le texte à cet endroit est le suivant :

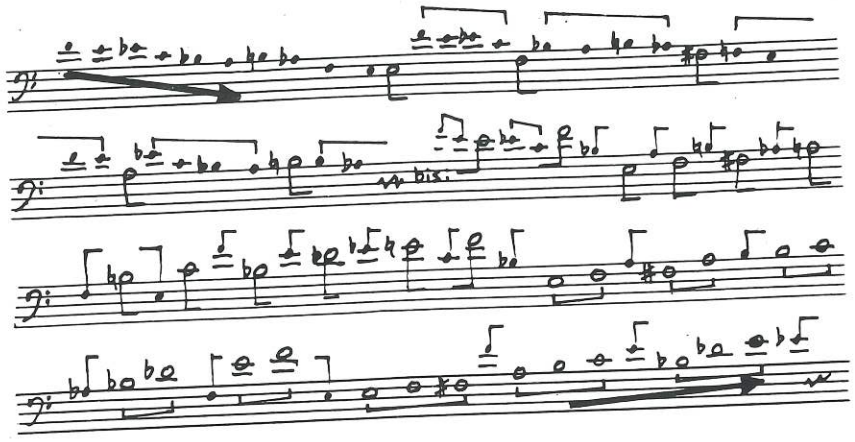
> *The noise... Madness... madness streaming from every thought... madness from from every thought, frustated sounds from the bars, metallic sounds from the walls, the steel trays, iron beds bolted to the wall, the hollow sounds from a cast iron sink or toilet, the smells... smells, the human waste thrown at us, unwashed bodies, the rotten food... A... I... human waste thrown at us... I KNOW, no back leaves MAX ROW walkin's, no black leaves MAX ROW walkin', no black leaves MAX ROW walkin'...* (15)

Huber utilise ici une série de 10 sons descendante de *fa* à *mi*, et son renversement transposé sur *mi* :



Dans cette forme originale (O) sont injectés alors, de façon de plus en plus dense, des notes du renversement (R) : après quatre notes de O une note de R, puis après trois, deux et une note(s) de O. Puis le système change : après chaque note de O sont insérées une, deux, trois, etc. notes de R. Ainsi O se fond successivement en R, et la ligne descendante devient peu à peu ascendante.

15 Partition pp. 79-81. MAX ROW est l'abréviation de « Maximal Security Row », quartier de haute sécurité.



Ce lent changement de direction implique également un changement du climat émotionnel dans la voix, d'un caractère de lamentation jusqu'à une fièvre, une excitation croissantes. On la rencontre effectivement au moment où la voix, qui est construite sur ce processus sériel, vient à hurler, avant le passage « I know, no black leaves MAX ROW… »

Les trois autres couches dans cette troisième partie sont :

— la « cage de temps » formé par 24 instruments. Les attaques brutales de tutti marquent les différents « barreaux » de la cage, derrière lesquels se déroule la scène. Elles couvrent le morceau entier d'un réseau temporel discontinu.

— la scène de la torture, sur des textes de Cardenal. Aux neuf voix de lamentations, solistes, s'ajoutent en permanence les quatre violoncelles amplifiés par des micros-phones-contact, et qui assaillent les voix par un jeu agressif : description musicale d'une scène avec des tortionnaires et leurs victimes. Les micros-contact sont reliés aux branchements alternatifs ; quand les instruments s'arrêtent, on entend très doucement une musique de variété sur bande, comme accompagnement à ces cruautés imaginaires. Huber commente : « Les témoins rapportent qu'on avait coutume, dans les camps de concentration allemands, de mettre de la musique de variété pendant les tortures. » [16]

Ces trois couches sont clairement reconnaissables dans l'extrait de la partition, lu de bas en haut. Entre les voix et les violoncelles et d'autre part les altos se place la voix du soliste.

16 Communication de Huber à l'auteur.

4e partie : Relevez-vous, tous, même les morts (Las Campesinias del Cua)

Effectif : 16 voix solistes, chœur (40-60 chanteurs), tous les instrumentistes, divisés en deux groupes changeants, bandes, microphones, chef principal, associé et chef de chœur.

Les situations de conflit qui précèdent se polarisent ici autour du combat entre deux grands groupes : un appareil répressif d'un côté, et de l'autre un groupe d'hommes prêts à l'insurrection. La structure musicale est ici directement porteuse d'une signification. Les seize voix solistes, soutenues par le nombre plus restreint des instruments, déclament, doucement, puis de plus en plus fort, des phrases comme « El pueblo nunca muere – Patria libre o morir » ; elles proviennent de poèmes de Cardenal. A cet « éveil » d'un peuple enchaîné répond le groupe plus important par des blocs de tutti, brutaux, signalés sur la partition avec le mot « répression ». Le matériau musical est formé d'éléments de marches, tandis que ces blocs sont toujours introduits au haut-parleur par des bruits de troupes de soldats au pas. Le groupe des réprimés augmente au fur et à mesure, alors que les oppresseurs diminuent en nombre : les instrumentistes changent de camp pour rejoindre les voix, ils « désertent ». On peut ainsi suivre dans cette insurrection composée deux processus complémentaires de densité et de dynamiques, marqués par deux points culminants (*Ausbruch* I et II). La troisième couche est représentée par le chœur, qui récite le texte de Cardenal *Las Campesinas del Cua*, les paysannes de Cua ; description d'un massacre de la population d'un village du Nicaragua. Ce texte parcourt toute la quatrième partie, comme une couche objective, qui rapporte un événement. A la fin, après la neuvième « répression », quand la « destruction sonore et la dispersion finale des sonorités de troupes en marche a eu lieu » [17], le chœur rejoint le tutti général. Cette partie se termine avec un passage instrumental montant dans le suraigu, puis, après un long point d'orgue, deux violons en harmoniques et le *La* dans l'extrême grave d'une contrebasse en *scordatura* – espace comportant donc sept octaves et demi – conduisent vers la cinquième partie.

5e partie : Senfkorn (le grain de sénevé)

Effectif : voix de garçon (soprano), hautbois, violon, alto, violoncelle, clavecin, microphone, chef principal.

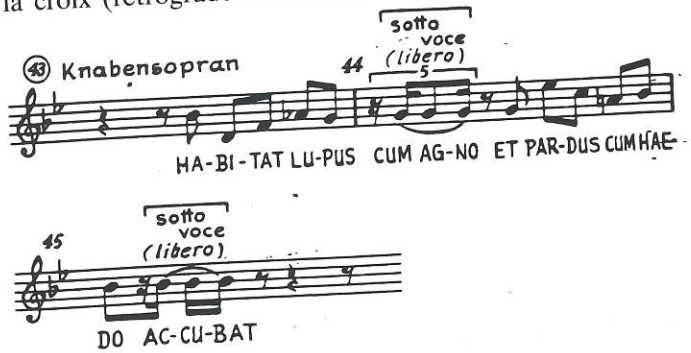
Cette partie, dont l'effectif paraît presque friable à côté de l'appareil important des autres sections, est le pivot et le

17 Note de la partition, p. 115.

point focal de l'œuvre entière. Différentes caractéristiques confirment cette position centrale. Après la péripétie de la partie IV, elle marque et introduit la catharsis, menée à bien par les deux derniers mouvements. Les textes, que la voix doit chanter dans la langue du pays où l'œuvre est exécutée, sont de Cardenal (Psaume 36-37) et du prophète Isaïe (II,6-7). Les phrases centrales sont les suivantes :

> *« Bientôt tu ne verras plus le chef que tu vois aujourd'hui, tu le chercheras dans un palais et ne le trouveras pas. / Les nouveaux chefs seront des pacifistes et feront la paix. / Les superpuissances sont comme les fleurs dans les champs et les grands pouvoirs seulement de la fumée. / Et la vache et l'ours seront amis et mettent bas l'une à côté de l'autre. / Et le lion comme le bœuf mange du foin. »*

Au centre de l'œuvre se trouve une citation de l'aria de basse « Es ist vollbracht » de la *Cantate* N°.159 de J.-S. Bach. La conduite de la voix symbolise la configuration de la croix (rétrograde exact autour de l'axe *sol* dièse - *la*).



Le matériau de cette partie est déduit de ce motif et travaillé de façon sérielle. Dans un développement en forme d'arche, les motifs de deux sons du début, permutés, vont former des unités cohérentes, jusqu'à déboucher à la mesure 43 dans la citation tonale de Bach. De là « sortent à la fin, en augmentation, les différents motifs de base du début : concrétisation du "nouveau" dans des "moments de grande gloire" ». Et Huber dit encore à propos de la citation : « Je n'ai pas tendance à démonter la citation historique, je préfère plutôt l'interpréter différemment, le transposer en quelque sorte au moyen d'un autre contexte, qui se réfère strictement au présent. » (18)

Nous n'allons pas analyser en détail la structure de *Senfkorn*, décrite par le compositeur suisse Ulrich Gasser, élève de Huber. Quant à la fonction de la pièce voir plus loin notre cinquième partie.

18 Introduction à la partition.

6e partie : Tagesanbruch (Amanecer)

Effectif : sept voix solistes et 21 instrumentistes, chef principal.

Les parties IV et VI, reliées au *Senfkorn* par des sons tenus aux cordes, prennent leur source dans la composition *Ich singe ein Land, das bald geboren wird* de 1979. Sous l'impression du régime de terreur sanglant au Nicaragua, alors gouverné encore par le dictateur Somoza, Huber composa ces deux mouvements dans une version purement instrumentale pour 15 interprètes. Alors que la partie IV, *Steht alle auf*, représente une mouture très différente de l'original, cette VIe partie, la « Naissance du jour » a été reprise pratiquement sans modifications, à l'exception des voix chantées qui s'y ajoutent. Celles-ci – au moins dans la première partie de *Ich singe ein Land* – se coulent cependant dans la structure rythmique déjà existante, puisqu'il s'agissait là d'une « musique syllabique » (19) ; les textes qui inspirent le compositeur, et reviennent dans la version ultérieure sous une forme chantée ou déclamée, livrent l'ossature rythmique et métrique de certaines parties instrumentales, à laquelle il suffisait d'adapter les voix. Dans cette partie, reposant sur un autre poème de Cardenal, « l'utopie d'un royaume de la paix, se profilant dans le lointain, se concrétise : le réveil de l'homme dans un pays qui fixe avec un immense espoir un futur paisible. » (20) Hubert a crée ici un grand champ sonore qui se modifie dans un tempo extrêmement lent par des changements d'accords. Le premier, *ppp possibilie*, à l'ambitus vaste et confié aux cordes, fait transition avec le *Senfkorn* ; la plupart des instruments ont des tenues, les autres exécutant des pulsations rythmées, si bien que la rotation perpétuelle des instruments produit une subtile mélodie de timbres. Dans le registre aigu, certaines figurations rappellent des chants d'oiseaux. Les neuf voix solistes (tessitures moyennes et graves, un seul soprano) vont d'une déclamation rythmisée et du *Sprechgesang* au chant à hauteurs fixes. La compréhension du texte est importante, mais il ne doit pas ressortir du tissu sonore.

7e partie : Das Volk stirbt nie (El pueblo nunca muere)

Effectif : 16 voix solistes en deux groupes (y compris les trois solistes ayant chanté Knobloch, Carolina et Jackson) ; chœur, 47 instrumentistes en quatre groupes, chef principal et deux chefs supplémentaires, bandes, microphones.

Au centre de cet hymne final se placent quatre phrases de Cardenal : « Le peuple est immortel. Il sort de la morgue

19 Indication de Huber sur une esquisse pour *Ich singe ein Land.*
20 Notice d'introduction.

en souriant. Je chante un pays qui naîtra bientôt. Le peuple ne meurt jamais. » L'effectif entier est mobilisé, comme dans la première partie, mais cette fois-ci de façon unifiée. Le matériau des hauteurs est tout entier déduit du choral de Bach *Christ lag in Todesbanden*. « L'espoir de la résurrection exprimé par le choral est transposé dans notre présent, et sécularisé par un coup de cloches. » [21] Les accords de chacune des quatre lignes du choral forment un bloc sonore, qui se répète plusieurs fois. L'intérieur de ces blocs est développé, verticalement, de manière différente par les quatre groupes instrumentaux :

— le groupe I joue l'*accord matrice*, le matériau de base réparti comme un cluster sur tout l'espace sonore ;

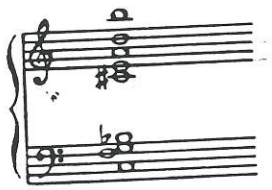
— le groupe II joue le *complément II*, une structure rythmique ajoutée a posteriori à l'accord de base varié ;

— le groupe III, que Huber désigne comme étant le plus important, joue le *carillon*, une structure d'ostinato évoquant des cloches, avec une partie de percussion importante ;

— le groupe IV (2 trompettes, 2 trombones, contrebasse) joue, parfois sous les lignes confiées au chœur, le choral de Bach dans la version originale à quatre voix.

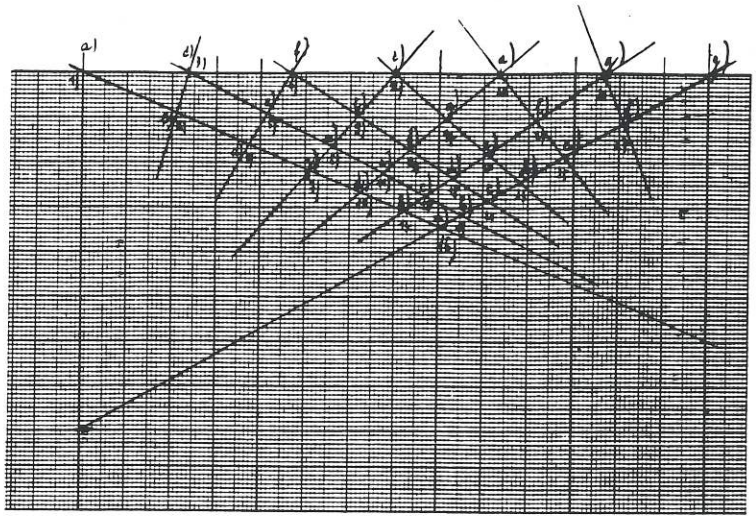
On trouve de nouveau ici une superposition de couches structurées de manière très divergeante, mais l'unité du matériau de hauteurs et l'idée d'une musique au fond homophone, les rassemble en un tout. Un exemple montrera comment Huber a obtenu ces blocs sonores statiques, mais en mouvement à l'intérieur. Prenons le quatrième bloc de la couche du carillon (groupe III). Ce qui est remarquable dans le procédé de structuration asymétrique du temps, c'est qu'il s'agit du même qui déterminait dans la troisième partie les entrées formant la « cage temporelle » et, dans la sixième, celles de la couche « concrète » (voix d'oiseaux, etc.) et des voix solistes ; la même méthode est donc utilisée pour un contenu absolument opposé.

Le matériau des hauteurs du quatrième bloc est fixe ; il s'agit des neuf sons du quatrième vers du choral :

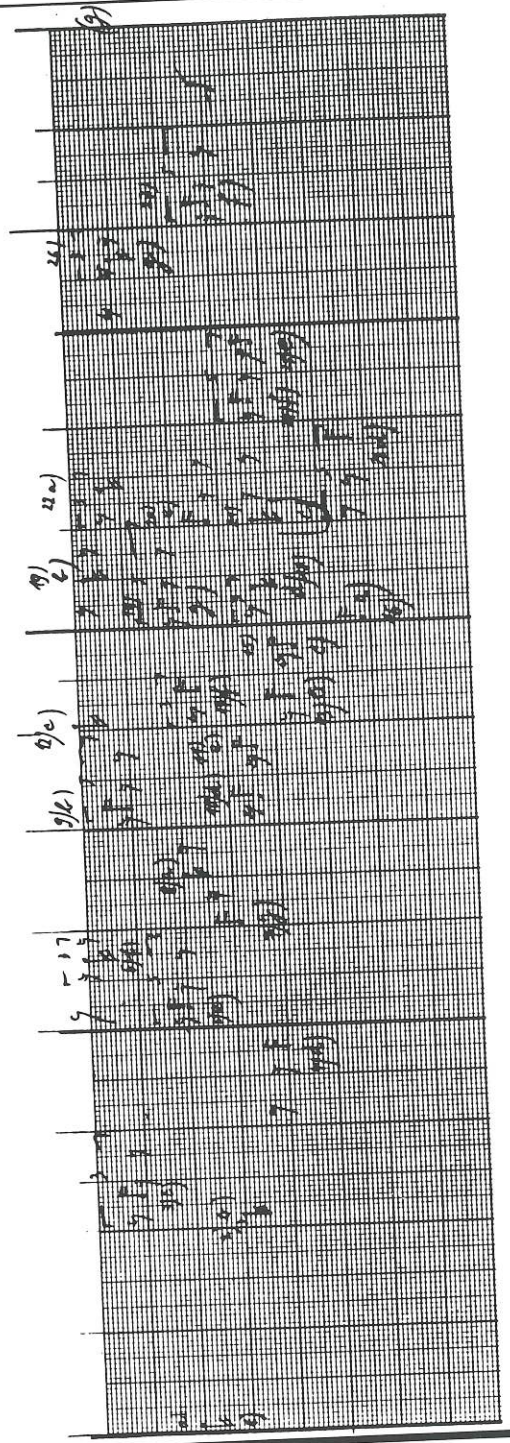


21 ibid.

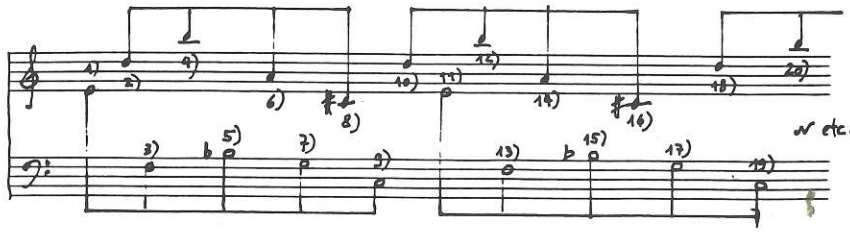
Les proportions rythmiques de chacun des blocs sont asymétriques et ont été établies au moyen de la loi des rayons du cercle ; Huber, pour une plus grande précision, s'est servi de papier millimétré. Pour le bloc il a divisé l'axe du temps de quatorze noires (4 + 4 + 3 +3) en six sections d'égale longueur, reliant ensuite ces points à deux points différents, situés à distance inégale. Il a obtenu ainsi un réseau asymétrique, contenant 27 points de croisement, qui fournissent 27 impulsions, dont la plus grande concentration se situe vers la huitième noire:



Les durées de ces impulsions sont déduites de l'espace qui les sépare horizontalement ; on peut les mesurer et les transposer précisément dans une notion rythmique:



Ensuite, ces 27 impulsions sont affectées de neuf hauteurs différentes. Huber les divise en deux groupes de cinq et neuf sons, lesquelles sont imbriquées.



Des calculs comparables aboutissent enfin à l'établissement des timbres affectées à cette suite fixée quant à ses hauteurs et à ses durées ; Huber prend garde alors à ce que les attaques des instruments à hauteur indéterminée (cymbales, gong, tamtan) ainsi que les timbales et les cloches s'effectuent à des distances importantes et obéissent à une répartition statistique. Dans la partition définitive de la structure de carillon du bloc, les 27 durées sont finalement réparties sur quinze instruments.

Quoique d'une conception strophique et fonctionnant par plages, cette septième partie est structurée jusque dans ses infimes détails, comme toutes celles qui la précèdent. Dans cette simultanéité et cette direction unique de tous les éléments, le mouvement s'intensifie ici, pour faire sourdre de toutes les couches musicales une sonorité resplendissante.

5. La forme globale de l'œuvre

Nous avons fait déjà quelques remarques sur la fonction que remplissent les différentes parties à l'intérieur de l'œuvre dans les analyses qui précèdent. Il s'agit d'y revenir ici, pour analyser les caractéristiques de cette grande forme.

Au premier regard, elle apparaît comme une juxtaposition d'épisodes, à la manière d'un récit, formant les stations contrastées d'un chemin qui va de la douleur à la rédemption. On y décèle pourtant différents signes de développements englobants, linéaires et dirigés, et d'une mise en relation systématique des parties. Ceci est évident à regarder le changement de la complexité formée par les techniques employées, la densité de l'écriture et des effectifs et leur dissémination ; quantitativement, elle se présenterait comme suit :

	I	II	III	IV	V	VI	VII
Nombre des groupes (sans chœur)	7	5	3	2	1	1	4
Nombre des voix (y compris les solistes)	16	16	10	16	1	7	16
Nombre des instrumentistes	47	47	31	48*	5	21	47
Chœur	ja	–	–	ja	–	–	ja
Bandes	3	–	–	2	–	–	1
microphones	ja	ja	ja	ja	ja	–	ja
vidéo	ja	–	–	–	–	–	–

*2 pianistes

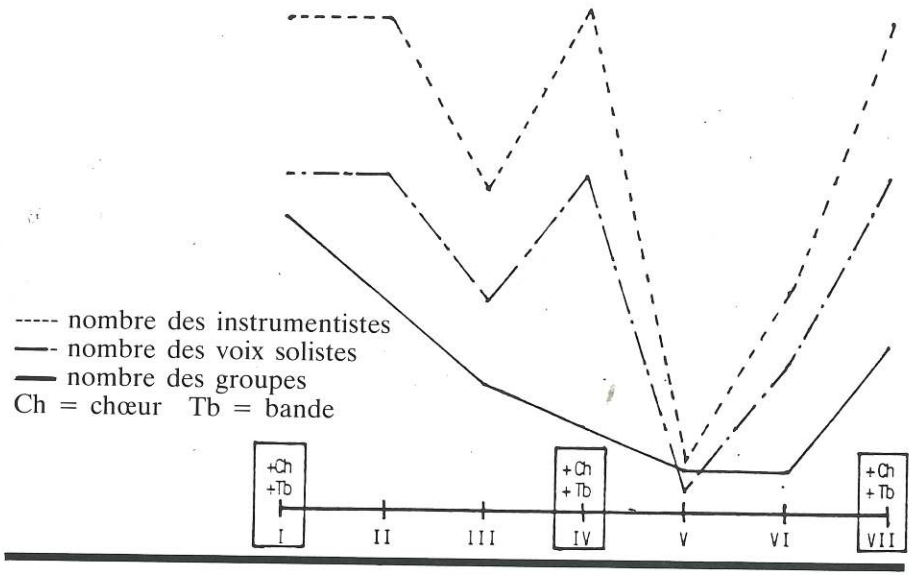
D'après ce tableau, la première partie apparaît comme la plus complexe. Elle exige un effectif maximum et présente la plus grande dissémination en groupes. Suivent les parties IV et VII, qui ont une fonction décisive dans la structure d'ensemble : dans la quatrième, la crise atteint son point culminant, la lutte des contraires (répression/libération) s'exprime dans la polarisation en deux groupes changeants ; dans la septième, cette perspective de libération est renforcée par un hymne collectif, qui s'ouvre à l'avenir. Cette partie est l'apothéose du peuple délivré, comparable à certains passages du *Canto General* de Pablo Neruda, hymne décrivant la passion du peuple latino-américain. Les parties I et VII forment les piliers extrêmes de la composition, et les points extrêmes du développement continu ; la quatrième partie, comme péripétie, nécessite donc les mêmes dimensions imposantes. La forme se divise ainsi en deux moitiés symétriques : (I) × × (IV) × × (VII)

En revanche, les quatre parties intermédiaires n'obéissent guère à ce principe de symétrie ; leur poids, quant à l'effectif et au degré d'autonomie, diffère considérablement. La cinquième partie, *Senfkorn* est la plus autonome ; toutes les valeurs y atteignent un maximum négatif, et elle se définit ainsi comme le pôle opposé à toutes les autres parties, avec en quelque sorte un statut d'extra-territorialité. A ceci correspond son contenu : la percée vers la libération, effectuée dans la partie précédente, est ici réfléchie et interprétée dans le cadre d'un « plan de sauvetage » plus global. Dans l'intimité de la musique de chambre, la musique se retrouve elle-même pour la première fois ; l'utopie de la paix est rendue consciente, et presque par un

effet de choc, dans l'utilisation d'une voix de garçon, de la réduction des moyens et « l'évidente » clarté et simplicité du message. A la violence totalitaire des parties I à IV, *Senfkorn* répond avec la douce violence de l'amour et de l'espoir de la paix. Cette pensée centrale, ressortissant à l'éthique chrétienne, recèle un pouvoir explosif et qui confère au *Senfkorn* un effet presque subversif par rapport aux systèmes de répression des parties I à IV. C'est le monde opposé par excellence (...)

La sixième partie met en scène les premières expériences concrètes découlant des idées formulées dans le *Senfkorn*. Les premiers pas sont faits dans cette terre neuve, ce qui est indiqué par le titre, *Aube*, et symbolisée dans le tissu doux et étale des voix, d'où ressortent quelques gestes isolés. Formellement, cette partie est la transition vers l'hymne final, dans lequel les possibilités explorées se déploient enfin de façon imposante.

De même, les parties II et III ne sont guère autonomes ; il s'agit de variantes ou de commentaires par rapport à la partie initiale. Le mécanisme d'une répression totale est montré sous d'autres aspects : irrationnel et fataliste dans la seconde partie, et, dans la troisième, sous celui d'une destruction psychologique d'une résistance tentée en vain. Pour montrer ces rapports d'asymétrie entre les parties intermédiaires, nous représentons de manière graphique les valeurs du tableau cité plus haut. On notera encore une fois l'évidente place à part de la cinquième partie.



La forme globale se présente donc comme une structure relié par des symétries évidentes et les développements quant aux contenus des différentes parties. On reconnaît dans l'évolution conflit/péripétie/rédemption, et dans l'effet de catharsis inauguré par le *Senfkorn*, la conception aristotélicienne du drame.
Les différentes parties sont reliées par ailleurs au moyen de transitions, d'anticipations ou de réminiscences :

— le groupe I de la première partie correspond à l'effectif de la cinquième ; l'utopie est ainsi présente de façon souterraine au milieu de la terreur, comme une conspiration cachée.

— Dans cette même première partie, vers la fin, l'idée de la libération apparaît déjà, fût-ce sous forme d'un pressentiment lointain.

— L'introduction de la partie VII rappelle certains moments du passé : l'écriture des trois premières mesures correspond au champ sémantique du « déchet » dans la partie II.

— *Senfkorn* représente « en miniature » le processus de l'œuvre entière : les motifs fragmentés du début, au fur et à mesure qu'ils se rapprochent de la citation de Bach, forment des entités plus grandes et apparaissent ensuite sous un changement de qualité à un niveau supérieur. (cf. note 19)

En somme, un état fragmentaire est rassemblé dans un point focal et projeté ensuite dans un espace de liberté : ce point focal est le *Senfkorn*, qui présente lui-même, en réduction, la forme globale de l'œuvre. (...)

6. Une « sémantique structurelle »

On peut résumer les analyses qui précèdent en constatant que Huber a voulu établir une relation aussi étroite que possible entre le texte et la musique. Il ne s'agit pas de véhiculer le texte vers l'oreille de l'auditeur comme quelque chose d'extérieur à la musique, mais de l'intégrer si fortement qu'il se fond dans la structure musicale non seulement par ses aspects sonores, mais aussi de par son contenu. Cela signifie d'autre part qu'il irrige la structure musicale de ces contenus et, d'une certaine façon, la fait parler. Nous avons montré ce processus à l'aide de multiples détails, d'un motif mélodique jusqu'au déroulement global ; il faut encore dire un mot des caractéristiques générales du procédé de Huber.

Il est frappant que Huber travaille avant tout en créant des analogies structurelles. Des structures musicales en sont mises en relation avec la structure de pensées philosophiques ou religieuses. Elles les « représentent » et exercent ainsi une fonction de commentaire, d'identification, en tout cas une fonction objectivante par rapport à ces contenus textuels. Configurations musicales d'un haut degré d'abstraction, elles ne sont jamais « l'expression immédiate », mais des entités qui, par la technique compositionnelle et le concept impliqué, se siutent à un niveau supérieur. Elles sont par là aptes à saisir des rapports vivants et complexes, que le réseau plus grossier d'une musique moins structurée ne pourrait retenir. (C'est à cela que doit s'orienter une analyse. Les méthodes d'une herméneutique conventionnelle, qui s'attache le plus souvent à la surface d'une œuvre et obtient partant des résultats qui ne sont que clichés, sont ici inadéquates ; il en faut au contraire qui ouvrent la composition de l'intérieur pour éclairer selon des perspectives multiples, même non esthétiques.)

Le procédé de Huber d'intégrer les contenus d'un texte au niveau de la structure musicale peut être considéré comme le point de départ d'une *sémantique structurelle* de la musique. Dans *Erniedrigt, Geknechtet* il a développé un répertoire nombreux de structures sémantiquement enrichies et de leurs modes de production. Beaucoup de ces éléments proviennent de la tradition de la représentation de la Passion du Christ ; notons une écriture pour chœur s'inspirant du choral, le geste du cri (qui conduit à une écriture souvent très complexe), l'imbrication, décelable dans le matériau musical lui-même, de l'idée de souffrance et de libération (motif central de la croix dans le *Senfkorn*). Ceci montre que chez Huber la pensée religieuse et la pensée politique se rejoignent, que pour lui, la *libération* et la *rédemption* sont des concepts en partie synonymes. Ceci assigne à la composition une direction, un *telos* particuliers ; et c'est là également que réside la parenté profonde avec Cardenal.

Il pourrait donc être intéressant de regarder ces structures dans *Erniedrigt* à travers ce dualisme souffrance/rédemption ou répression/libération. La liste qui suit tente un premier repérage ; elle n'est systématique seulement en ce qu'elle respecte un ordre qui tend de plus en plus vers le pôle rédemption/libération. Les mots du vocabulaire musical y avoisinent des expressions plus générales, ou des types ; tous cependant peuvent être reliées aux structures sémantiques de la partition.

Polycentrisme	symbole de la «violence
Automatismes sériels	structurelle»
structures en bloc (rigidité)	
répétition circulaire	
coups	
réseau temporel	
mouvements rétrogrades (« piétinement »)	
explosion (comme figure de l'écriture musicale)	
« désertion » (effectif de plus en plus réduit, inspiré de la *Symphone des Adieux* de Haydn)	
conduite mélodique des voix	
dialecte	
écriture en duo (solidarité)	
méditation (comme forme de résistance)	
réflexion sur soi-même, introversion	
pulsation	
élévation	
écriture de choral	
collectivité libre	

7. Place de l'œuvre dans l'évolution artistique du compositeur

Erniedrigt - Geknechtet - Verlassen - Verachtet est l'œuvre la plus complexe de Huber, et explore, par son *contenu*, des territoires nouveaux. Mais elle n'est guère un météore dans son évolution de compositeur : les parties IV, V et VI furent conçues préalablement puis intégrées dans l'œuvre, et des partitions plus anciennes la préfigurent de même. Certaines idées et techniques compositionnelles sont formulées déjà par exemple dans la pièce d'orchestre *Tenebrae* (1966/67), fût-ce sous une autre forme. *Erniedrigt* peut être considéré sous beaucoup d'aspects comme une radicalisation de *Tenebrae* : si cette pièce rappelle encore de loin une « musique de la Passion sans texte » [(22)], l'œuvre nouvelle nomme concrètement les causes de la souffrance et les possibilités de la libération. Dans *Tenebrae*, le chemin de la souffrance vers la résistance est également composé ; ici aussi, il s'agit de surmonter une situation de répression, représentée musicalement comme *violence structurelle*. Des figures comme la cage, les coups, la torture (sur la croix) sont déjà présentes, de même la division en groupes de deux, qui deviendra dans la quatrième partie de l'oratorio le combat contre une machine répressive. De même, la dialectique de la désolation et de l'espoir, de la répression et de la libération joue un rôle important dans l'œuvre ... *inwendig voller figur* (1970/71), inspirée de Dürer.

22 Conversation citée dans l'article de Erich H. Flammer dans *Melos* 1978, 4 (voir bibliographie). Les analyses suivantes reprennent celles de Flammer.

L'engagement que l'auditeur entend, perçoit derrière une œuvre est toujours celui de l'auteur. Qu'un compositeur se préoccupe de nos jours des problèmes concernant les hommes d'Amérique latine et d'autres parties éloignées dans le monde, qu'il en fait même le sujet d'une œuvre aussi monumentale, cela est exceptionnel. On ne peut l'expliquer seulement par la proximité avec Cardenal ; il y a là des raisons plus profondes. Elles s'enracinent dans un malaise, souvent refoulé, qui saisit un Européen quand il prend conscience de la situation réelle des hommes d'Amérique latine et du rôle qu'y joue l'Europe. Artiste humaniste, Huber prend au sérieux ce malaise. Il s'exprime lui-même sur les difficultés éprouvées alors qu'il décida de traiter cette problématique à la fois personnelle et étrangère, et de prendre position. Cette couche d'expériences personnelles est inséparable de l'œuvre. Voici quelques extraits du texte accompagnant la partition :

> *« En ce qui me concerne, je puis seulement dire que ces défis étaient si forts, qu'ils produisirent déjà lors de la phase de préparation, alors que j'essayai de rassembler des textes pour cette œuvre, des symptomes d'inhibition du travail, et même des réflexes de négation de soi-même, de mort. Et maintenant encore, des mois après que le travail soit terminé, quelque chose arrête ma plume quand il s'agit de parler de la conception et du processus de création : je suis bien conscient de l'absurdité de ma situation comme compositeur au milieu de l'Europe repue, trop repue, et qui entasse les armes nucléaires avec une folie grandissante. Cette contradiction fondamentale, et toute cette névrose qui nous saisit alors que nous tentons de nous rapprocher d'un tel sujet, voilà ce que j'ai essayé de composer également. »*
>
> Traduit de l'allemand par Martin Kaltenecker

HORS-TEXTE

Erinnere dich an G...

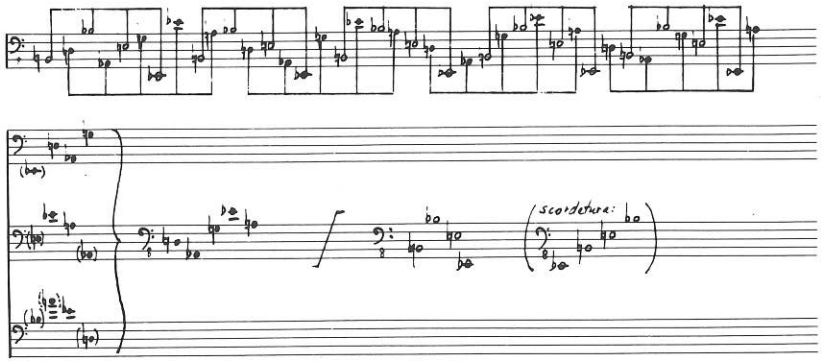
Robert PIENCIKOWSKI

Conflit entre structure interne et réalité acoustique : voilà comment pourrait être résumée, dans ses grandes lignes, la problématique posée par Klaus Huber dans *Erinnere dich an G....* Non qu'il faille attribuer cette dichotomie à quelque défaillance d'écriture : le propos compositionnel se veut mise en évidence d'un malaise, par l'absence de résolution entre tensions contraires.

Ne serait-ce qu'au stade du choix instrumental : en tant qu'instrument soliste, la contrebasse n'offre pas ce qu'il est convenu de considérer comme les qualités majeures de la virtuosité. Registre, vitesse d'articulation, mode d'émission sont caractérisés par une force de pesanteur que seule l'habileté de l'exécutant saura déjouer. En outre, la partition ne requiert pas moins de trente variétés de modes d'attaque (pizzicati, sons harmoniques, maniement de la corde par divers objets outre l'archet habituel), ce qui contribue à ralentir davantage le débit. Du coup, l'ensemble instrumental centré autour du soliste aura une nette tendance à freiner pour ne pas couvrir son ambitus dynamique (d'où la précaution de surélever la contrebasse sur un podium et de lui adjoindre une légère amplification). D'un autre côté, signalons que parallèlement à cet antagonisme, la variété des modes d'attaque est également destinée à jeter un pont entre la singularité de l'instrument soliste et les sonorités de l'ensemble (traités par groupes concertants homogènes ou hétérogènes).

Ce texte forme le résumé d'une série de cours d'analyse donnés à l'IRCAM durant la saison 1987/88, au cours de laquelle *Erinnere dich an G...* fut joué par l'Ensemble Inter-Contemporain dirigé par Kent Nagano. Je remercie Klaus Huber qui m'a aimablement mis à disposition les esquisses et brouillons de la partition, ainsi que M. Jarrell pour les notes prises au cours d'une analyse donnée par le compositeur.

Structurellement, le matériau est déduit d'une cellule de quatre sons figurée par les quatre cordes de la contrebasse traitée en scordatura (ce qui peut déjà être interprété, au niveau de la physique même de l'instrument, comme l'accentuation soit du relâchement, soit de la tension des cordes). Au moyen d'une technique qui lui est chère, et à laquelle il semble attribuer un caractère symbolique, le compositeur procède à l'extension de cette cellule-mère pour former, à partir de diverses transpositions, des ensembles plus vastes par concaténation. Ainsi, dès l'introduction (mes. 1-6), les quatre phrases de la contrebasse offrent-elles l'amplification progressive des quatre unités sonores initiales (exemple 1):

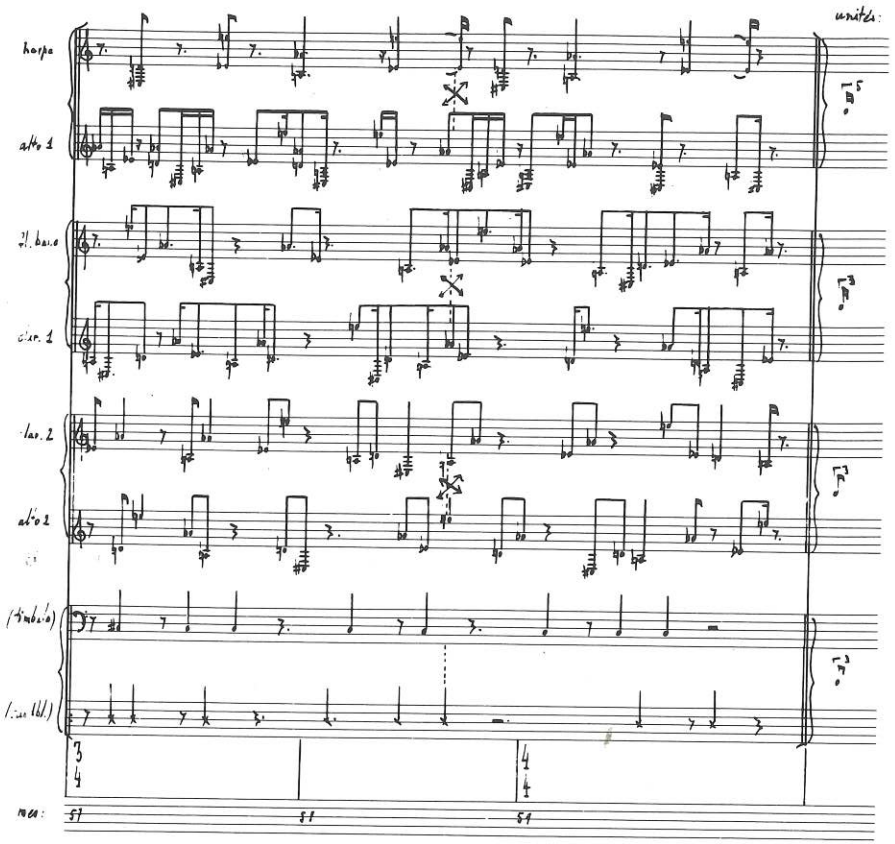


Exemple 1

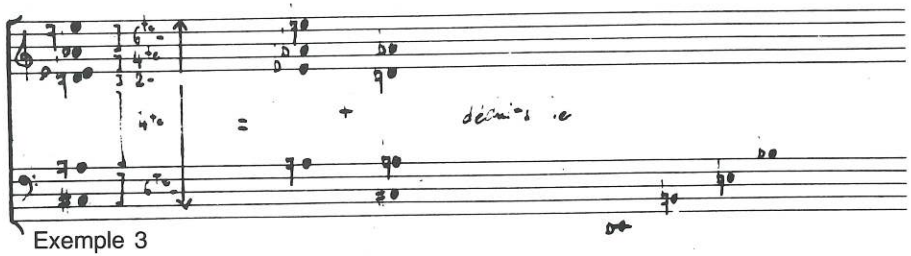
La figuration toutefois, loin de mettre en évidence les propriétés de la structure, va la contrarier par l'accumulation des modes d'attaque — le registre grave et le tempo rapide excluant davantage toute tentative de saisie distincte à la perception. De la structure d'origine, seul demeure le squelette sous-jacent de l'articulation, sur lequel se greffent les effets acoustiques des diverses techniques de jeu. Et c'est à dessein que je n'ai pas parlé, à propos de la cellule initiale, d'intervalles mais de hauteurs. En effet, outre les questions de registre, de dispositif et de tempo, l'intervalle exige la subordination du détail à l'ensemble, alors que ce qui est ici proposé à notre attention est un alignement de sonorités singulières dont l'hétérogénéité se refuse à toute hiérarchie. L'individualité des phénomènes acoustiques contrarie la généralité des relations structurelles.

Le second mouvement (mes. 35-93) suit un plan symétrique circulaire, composé de brèves séquences se répondant de part et d'autre de la cadence centrale du soliste (mes. 63-67). Le détail de la plupart des séquences obéit à un même principe symétrique à l'échelle réduite: telle celle

figurant aux mesures 57-59 de la partition. Un canon rythmique rétrograde est affecté à chaque couple d'instruments (exemple 2). Les hauteurs cependant restent indépendantes de ce traitement: immobilisées sur un dispositif statique, elles bloquent pour ainsi dire l'indépendance des voix pour les figer tels des arpèges décrivant la structure de l'accord, soit la situation inverse de celle décrite précédemment. Structurellement, ce bloc sonore est déduit verticalement de la cellule-mère, ses transpositions s'imbriquant les unes dans les autres pour former autant de dispositifs dérivés (exemple 3). Ici donc, c'est la figuration qui est contrariée par la structure : individualité des lignes instrumentales absorbée par la généralité du bloc qui les intègre.

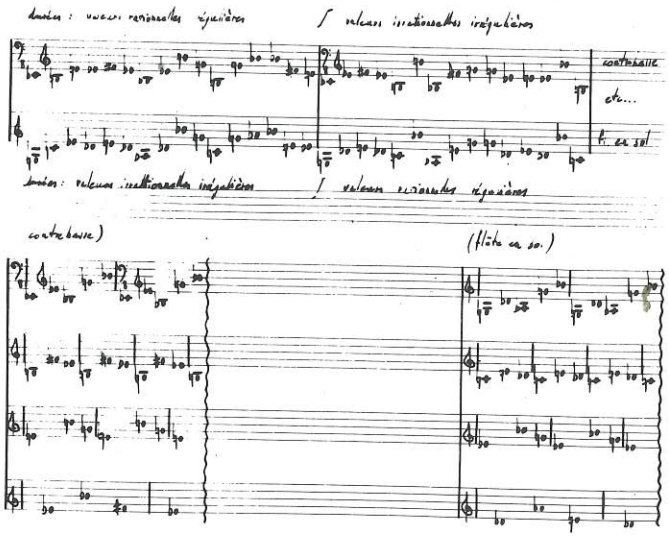


Exemple 2

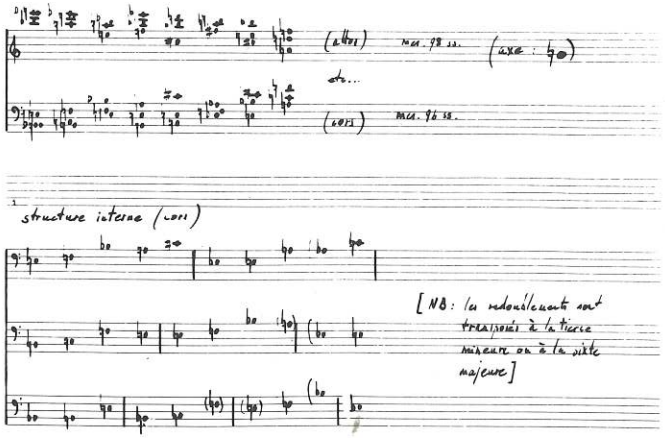


Exemple 3

Zone d'équilibre provisoire entre les forces d'écriture ainsi opposées, le troisième mouvement (mes. 94-123), vaste canon renversable par mouvement récurrent, dont les éléments groupés dans les premières mesures se dissolvent graduellement par décalage rigoureux pour se resouder à mesure que l'on se rapproche du terme du développement. Equilibre, soit dit en passant, qui est obtenu au prix d'une considérable réduction des moyens mis en jeu par la figuration, se bornant à disposer des unités sonores en succession métrique régulière ou irrégulière. Ce qui s'accompagne de la perte des caractères individuels des instruments : ainsi, la contrebasse joue constamment en sons harmoniques, pour mieux se fondre dans l'ensemble en s'associant à la sonorité de la flûte en sol. Quelques éléments s'écartent brièvement de l'homogénéité de la texture avant de rentrer dans le rang — le plus saillant étant le mi bémol dans l'extrême-grave de l'instrument soliste, qui reparaît sept fois, compte tenu des reprises des volets extrêmes, et qui par conséquent produit l'effet d'une articulation régulière à l'intérieur de l'amalgame des sonorités. Si l'on confronte les différentes phrases ainsi délimitées, on s'aperçoit qu'elles comptent approximativement un nombre de hauteurs identiques, que leur registration — du moins dans un premier temps — reste statique, enfin qu'elles suivent un plan de distribution en tous points comparable à celui des phrases confiées à la flûte en sol (cette dernière ayant comme note d'articulation le sol bécarre grave). Là encore, ces ensembles mélodiques à périodicités variables doivent leur physionomie au principe de concaténation de cellules de densité inégale : le retour des différentes hauteurs est conditionné par l'alternance régulière d'unités prélevées successivement dans chaque cellule (exemple 4). A une échelle plus vaste, cela donne les groupes confiés aux trios de cors et d'altos, en contrepoint renversable autour de l'axe sol bécarre, dont l'homogénéité synchrone initiale se dissout par désynchronisation progressive (exemple 5).

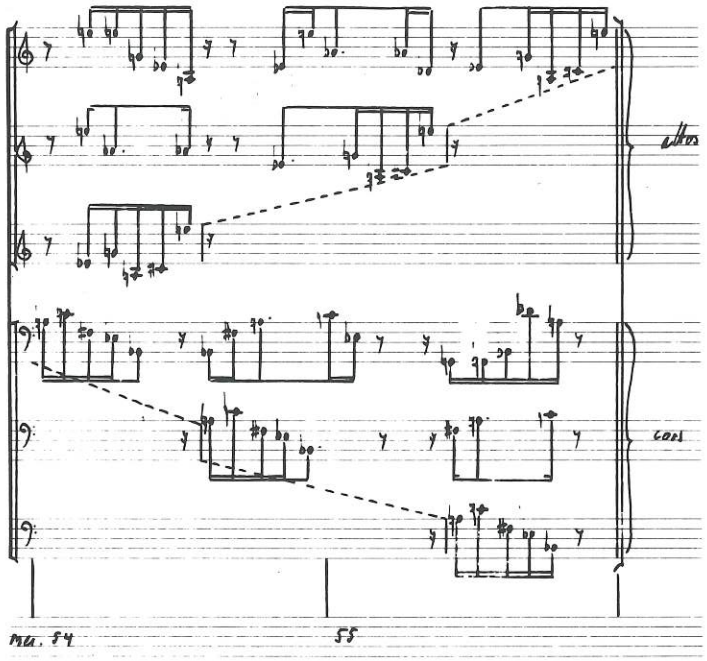


Exemple 4



Exemple 5

Nous avons donc pu observer, au moyen de ces quelques exemples, diverses manières d'envisager les rapports de force entre les différentes catégories de la composition, l'accent se déplaçant soit en faveur de la structure externe — avec possibilité de tentative de mise en équilibre de ces deux facteurs par réduction réciproque de leur champ d'action. Encore n'ai-je point évoqué les cas particuliers de rupture d'équilibre, tels les glissandi de la 1re partie, ou la citation de la pièce pour luth de Silvius Leopold Weiss dans le mouvement final: ils font partie, au même titre que le geste d'appliquer des chaînes sur les timbales (3e partie, mes. 112-114; 4e partie, mes. 124-126), de la volonté d'inscrire une figuration réaliste au sein de l'écriture musicale, accentuant la tension conflictuelle évoquée au seuil de notre observation. Poussant plus loin la comparaison, je dirais que l'art qu'a le compositeur de manipuler ses figures comme des objets compacts (voyez les éléments canoniques confiés aux cors et altos, mes. 54-55, exemple 6) relève du même type de pensée. Ce qui nous ramène en fin de compte au fait de privilégier la notion de hauteur par rapport à celle d'intervalle, l'imagination musicale de Huber préférant s'appliquer à l'objet concret plutôt qu'à des fonctions abstraites, même si c'est au moyen de fonctions



Exemple 6

d'intervalles qu'il déduit de nouveaux objets. C'est ce que j'appellerais l'archaïsme de cette esthétique, entendant par là le refus d'exclure les caractères particularisants au nom d'une homogénéité structurelle — tendance contrebalancée par les techniques de déduction qui impriment au matériau une généralisation organisatrice. Entre archaïsme et modernité, Klaus Huber se situe parmi les musiciens qui ont perçu l'abolition des fonctions harmoniques traditionnelles comme un manque, auquel il aura fallu substituer les notions de tension acoustique et de tension structurelle — sans qu'il leur soit envisageable (rigorisme oblige) de restaurer l'ordre ancien.

HOMMAGE À BACH AU XX^{e} SIÈCLE

Klaus HUBER

Quand je me demande ce qui a incité certains compositeurs du vingtième siècle à se confronter avec le grand Bach, je ne puis que supposer que cela n'est pas seulement dû à l'importance indiscutable de son œuvre – c'est-à-dire à sa grandeur créatrice –, mais aussi et davantage peut-être, à l'image de Bach et à ces contradictions, telle que nous l'avons reçue pendant notre jeunesse.

D'une part, l'art de Bach est un bien culturel par excellence, et donc comme omniprésent pour chaque futur musicien. De l'autre, les interprétations et les exégèses les plus divergentes le submergent d'emblée ; des images de Bach donc qui vont de la lumière immarcescible d'un dogme orthodoxe, en passant par les nuances de conceptions plus ou moins scientifiques, jusqu'aux zones d'ombres puis à la totale obscurité de nombre « d'hérétiques » et d'innombrables sectaires et illuminés.

Quoi de plus naturel alors pour un compositeur moderne que le désir d'affronter de manière créatrice ce que l'on a découvert pendant ses études et les contradictions que l'on a ressenties.

Conférence tenue lors du colloque « Bach au XX^{e} siècle » ; Kassel, 1/2 novembre 1984.

Dans mon cas, c'est mon père, musicien d'église au premier chef, mais aussi chercheur spécialiste de l'œuvre de Schütz, qui me découvrit ainsi les racines de Bach. Puis ce fut l'image très contradictoire de Bach que me transmit mon professeur Willy Burkhard, et qui ne coïncidait pas avec celle des néo-baroques. Il n'est donc guère étonnant que mes premiers essais de composition aient affronté ce grand maître, comme la *Abendkantate* pour basse, deux flûtes, alto et violoncelle, sans oublier le clavecin – sur un sonnet de Andreas Gryphius, inspiré plus ou moins directement de l'*Actus Tragicus*, ou encore la *Sonata da Chiesa*, pour violon et orgue, maintenant retirée. Et si je me torturai de mon plein gré pendant les études avec les chorals à quatre voix (et je puis prétendre qu'après d'innombrables essais, j'en réussis quelques-uns qui n'étaient pas indignes du Maître), ce n'était pas pour résoudre l'énigme de cette écriture, mais en somme pour la reconstruire.

À travers le fouillis des images contradictoires, Bach m'apparaît comme le « tout-autre », même et précisément la, où on croyait avoir découvert et déchiffré « l'autre Bach ».

Bach n'apparaît pas seulement comme le « tout-autre », mais aussi comme le plus paradoxal, celui qui représente de la façon la plus universelle l'ENIGME de la musique en tant qu'art. Son universalité, tout ce que son art a d'englobant, archaïque et riche en perspectives, non seulement omnipotent, mais aussi omniprésent, tout cela produit un défi renforcé encore par un pouvoir de survie quasi illimité : une musique de RESISTANCE, au sens utopique. – Que l'on songe : à l'époque de Bach, les fidèles de sa propre église restaient stupéfaits devant ses chorals, chromatisés à l'extrême... (avec ou sans point d'orgue). Comment ces braves gens pouvaient-ils seulement entendre pareille musique ? N'était-ce pas un immense malentendu – une pompe maniérée déguisée en piété ? – Et de nos jours, la musique de Bach résiste au point d'apparaître encore nouvelle après une consommation effrénée, une pratique d'interprétation répétitive et une réception qui auraient dû en principe l'user et l'affadir.

Que signifie la « fraîcheur » d'une œuvre d'art ? Dois-je souffler sur la poussière des siècles ? – Notre penchant pour les restaurations – puisque la science nous dit, n'est-ce-pas, comment tout cela a été. – Je pense à la *Cène* de Léonard de Vinci à Milan, défigurée jusqu'à l'insignifiance, même si l'artiste lui-même est responsable dans une certaine mesure, par le choix extravagant de couleurs qui nécessitèrent déjà une restauration au bout de quatre vingts ans. Je songe également à certaines fresques de Giotto à Assise, que

j'avais tant aimées avant leur restauration. Au contraire, la fraîcheur de fresques moins connues du Pérugin dans de petites villes d'Ombrie, qu'aucun pinceau étranger encore n'a touchées. Mais ne suis-je pas là victime de la patine historique qui a depuis longtemps modifié les couleurs – et donc de nouveau de cette poussière du temps ? J'aimerais pouvoir le nier.

D'où alors cette résistance presque infinie de la musique de Bach ?

Ce n'est pas seulement l'universalité de cette écriture qui est frappante, c'est également son côté spéculatif. Et je ne pense pas là seulement à ce conflit quasi insurmontable entre une foi inébranlable et une spéculation continue, sans trève, aboutissant à l'œuvre d'art.

Prenons l'adaptation du choral *Vor Deinen Thron tret' ich hiermit* de la dernière période. Une musique extrêmement recherchée, construite, artificielle, mais à l'adresse de ce Dieu qu'il va affronter bientôt. – Pourquoi cependant Dieu se réjouirait-il de l'accumulation de telles énigmes ? En ce sens le Dieu de Bach, le Dieu de l'Eglise, ne pouvait pas s'intéresser à ce raffinement compositionnel. Mais dans la foi individuelle du Maître, Dieu tout-puissant s'est peut-être révélé de façon infiniment plus énigmatique encore que dans sa propre musique...

Sur un autre plan on trouve l'amour piétiste de Bach pour Jésus. (*Jesu, meine Freude*). Je suppose qu'elle n'est rien d'autre qu'un thème commun de la mystique baroque vulgarisée, en somme un élément de la foi lié à l'époque, voire aux modes. Peut-être est-ce pour cela qu'on la retrouve presque entièrement esthétisée chez Bach, et donc un objet de son esthétique. Autrement on ne pourrait expliquer pourquoi Bach s'est chargé « d'harmoniser » des textes piétistes aussi amphigouriques, et qui de nos jours sonnent si faux, comme ceux qu'un certain Neumeister, livra pour les Cantates, et sa propre musique.

De telles questions butent encore sur la GRANDE ENIGME que nous pose jusqu'à ce jour la musique en tant qu'art, dans la mesure où toutes ses prémisses (hauteurs, timbres, durées, dynamiques, articulations, formes) sont encloses dans le phénomène du temps, alors que nous ne savons toujours pas ce qu'est au fond le temps, s'il est autre chose qu'une fiction de l'homme. La musique comme l'art du temps par excellence, l'énigme qui nous est posée pour, sinon résoudre, éclairer cet impénétrable qu'elle abrite. Bach, comme on sait, était à la fois novateur et conservateur. Il anticipe ainsi, dans un certain sens, un futur éloigné

quand il prend de manière si décidée le parti du « bon tempérament ». C'est lui qui est, sinon coupable, mais du moins responsable d'une chromatisation universelle, dans laquelle on peut voir une des tendances principales de la musique occidentale. Il est parfaitement logique qu'un Anton Webern se réfère justement à lui ; il doit s'y référer, quant il déduit ses séries les plus « spéculatives » du motif B.A.C.H. C'est peut-être la relation la plus pure à Bach que l'on puisse trouver au XX^e siècle.

J'ai donc abouti, fût-ce par un saut, au rapport des compositeurs de ce siècle avec l'écriture de Bach. Je ne fais pas grand cas d'une croyance qui verrait en Bach un dogme sûr..., « retour à Bach », « la seule véritable manière d'exécuter le Clavier bien Tempéré », etc. Comment continuer si les « vérités dernières » sur Bach avaient déjà été révélées par les organistes, les Anthroposophes, les pianistes, les clavecinistes, les compositeurs qui écrivent, les écrivains qui composent, les chefs d'orchestre, d'autres chefs d'orchestre encore (etc.). On se souvient obscurément de l'Evangile d'un Johann Nepomuk David, d'un Münchinger, d'une Anna Gertrud Huber, d'un Walter Reinhart, pour privilégier, une fois n'est pas coutume, et sans oublier Adolf Busch, des interprètes plus anciens. Des tentatives inlassables, intarissables aussi, pour s'approprier définitivement l'art de Bach. En ce sens, chaque renaissance de Bach comporte une tendance à la restauration, à moins qu'elle ne la vise d'emblée.

Chaque style néo-baroque m'est en cela suspect, et je me méfie déjà des complaisances d'un Reger, comme du laborieux *Ludus Tonalis* de Hindemith. Mendelssohn et surtout Mozart faisaient preuve en revanche de plus d'abnégation, d'étonnement en somme, face au phénomène Bach. Ne dit-on pas de Mozart qu'il aurait lu à Leipzig les parties des motets à double chœur de Bach, qu'il a fait exécuter lui-même les œuvres contrapuntiques de Bach chez un vieux fanatique et collectionneur, semble-t-il, (van Swieten), improvisant des fugues « in stile antico », que Constance (comme il ressort des lettres) lui conseilla finalement, pourquoi pas, de noter et de développer...

Pour ce qui est des compositeurs soi-disant néo-baroques de notre siècle, il s'en tenaient en général à de petits-maîtres comme Vivaldi, Pergolèse, et beaucoup moins à Bach. Mais même un grand maître comme Stravinsky est pour moi plus crédible, plus essentiel, quand j'apprends qu'à l'époque de l'*Histoire du Soldat*, les chorals à quatre voix de Bach étaient sur son piano, distillant alors une nouvelle écriture « chorale ». Il me convainc ici davantage que dans ses œuvres déclarément néo-baroques.

Tout ceci désigne au fond, de nouveau, l'incroyable résistance de l'art de Bach. Pour le dire de façon un peu cavalière : Bach est increvable. Attribut d'un dieu ou d'un demi-dieu ? Apparemment l'image romantique de Bach opère encore, voire le culte des titans à l'époque de l'*Aufklärung* : le génie comme guide de l'humanité, appelé par les vœux de la société post-révolutionnaire et pré-industrielle. Ce n'est pas par hasard que l'art de Bach devait finir comme une sorte d'ersatz religieux, qu'il est d'ailleurs resté jusqu'à aujourd'hui pour une bonne partie de la bourgeoisie. Il paraît presque superflu dans ce contexte de s'interroger sur la légitimité d'une relation entre la musique de Bach et le jazz ou le rock, ou sur celle de citations de Bach.

Je ne crois pas que la musique de Bach soit une image antithétique à celle de notre siècle : je pense qu'on peut la comprendre plutôt comme *point de fuite*. Point de fuite qui, de façon dialectique, est à la fois un refuge, un abri privilégié dans une culture à tradition essentiellement chrétienne, mais qui en tant que tel doit rester pour une bonne part fictif, puisqu'en tant que point de fuite au sens géométrique il fait tout exploser, il fait tout fuir, il ouvre de nouvelles perspectives.

Je pense que les compositeurs contemporains contribuent à une telle conscience nouvelle quand leur création, affrontant l'œuvre de Bach d'une façon qui apparaît bien souvent comme illégale, pose de nouvelles questions, mettant en péril les nouveaux dogmes en montrant, par l'insertion dans un nouveau contexte inattendu, que l'art de Bach peut paraître résistant mais que c'est pour cela même qu'il est toujours récupéré et commercialisé au prix d'un viol... (les moustaches que Duchamp peint sur la Joconde).

J'ai parlé plus haut de la musique de Bach comme possible point de fuite ; cela pourrait signifier aussi que le compositeur, dans un présent, dans une culture musicale sans salut possible, songe à se libérer par un acte de désespoir. Fuite vers un point de fuite... Mais est-ce que le point de départ d'une telle fuite n'anticipe pas déjà une sorte de mise en question de sa propre position artistique, esthétique plus précisément ; (je songe là à Bernd Aloïs Zimmermann) ? Une mise en question, il est vrai, que l'on ne peut plus contourner de nos jours, sous peine de finir dans une inlassable représentation de soi-même.

L'image utopique d'une musique d'art infiniment résistante comme je l'ai définie, a quelque chose d'attirant, promettant le salut. Peut-être que dans l'inconscient du compositeur s'exprime là comme le désir de survivre, de vivre en tant qu'il se réfère à Bach. C'est exactement cela que je

voudrais montrer par cette idée d'une musique infiniment résistante et qui vit des résurrections très concrètes. Le compositeur ambitionne peut-être par là l'esquisse de l'universalité de son message, quelque chose comme une résistance au temps, un refuge au sein du mystère du temps.

Il est certes frappant que dans tous les exemples mentionnés, chez Alban Berg, Bernd Aloïs Zimmermann et dans ma propre musique, la citation de Bach survient quand il s'agit de la problématique de la mort, plus exactement de la proximité de la mort. Cela vaut sans doute également pour le pressentiment de sa propre mort dans le concerto pour violon « À la mémoire d'un ange » de Berg. – Il est d'ailleurs étonnant comment Berg réussit à s'approcher de Bach sur un chemin exactement opposé à celui de Webern ; non en complétant le motif chromatique B.A.C.H. pour obtenir le total chromatique, mais par trois intervalles de tons entiers complétant une série déduite presque naïvement d'accords parfaits (mineur/majeur/mineur/majeur), ce qui le conduit d'un coup vers le début du choral de Bach et un triton énigmatique même dans l'original. Qui pourrait dire si chez Berg la conscience de la citation de Bach a précédé, ou si c'est justement ce choral-là qui a surgi au moment où la série exigea les trois tons entiers terminaux.

Ceci vaut également pour cette citation de citation qui, dans la *Ekklesïastische Aktion* de Bernd Aloïs Zimmermann, anticipe sa propre mort, puis enfin pour ce message de mon *Senfkorn* (sur des textes de Ernesto Cardenal et Isaïe), où je me suis permis de troper les premières mesures de l'aria pour basse et hautbois obligé « Es ist vollbracht... » de la cantate *Sehet wir geh'n hinauf gen Jerusalem*. (...) Ce solo, une sorte de « fenêtre de l'espoir », est confié à une voix de garçon qui suit le hautbois ; la voix de basse a donc disparu. Le garçon dit les textes de Cardenal dans sa langue – éventuellement en dialecte – mais chante l'utopie du royaume de la paix en latin, qu'il comprend donc à peine, sur les notes de Bach.

Il se produit ainsi une forte tension entre ma musique et la citation, de même qu'entre les textes de Cardenal et Isaïe. De plus, Cardenal se référait à l'évidence aux Psaumes de l'Ancien Testament en écrivant ces *Salmos*, composant d'une certaine manière lui aussi des tropes.

Pour ma part, je me suis employé à préparer la citation de manière subtile et comme souscutanée, en instillant goutte à goutte, pour ainsi dire, dans une écriture très chromatique et pointilliste ces éléments principaux – à savoir les intervalles caractéristiques et les cellules rythmiques du motif de tête. Motif étonnant qui symbolise sans nul doute

par son effet de miroir (il s'agit d'un renversement strict) la croix. (« Es ist vollbracht » – tout est consommé). On pourrait s'attendre à ce que l'auditeur soit tellement préparé à la citation qu'il l'accepte tout naturellement ; mais cet effet ne se produit guère : justement à cause de cette préparation minutieuse mais cachée, son effet est bouleversant. J'ai tenté de comprendre le processus décrit dans le cadre d'une sémantique structurelle, un peu comme la parabole du royaume de Dieu sur terre (d'où le *Senfkorn* – le grain de sénevé).

Dans la dernière partie de mon oratorio *Erniedrigt – Geknechtet – Verlassen – Verachtet...* (dont *Senfkorn* forme la cinquième) j'adapte et je cite l'un des deux chorals de Bach sur « Christ lag in Todesbanden... ». Toutes les hauteurs de cette partie finale sont déduites exclusivement du choral ; tout d'abord en établissant la somme chromatique de chaque vers, pour aboutir ainsi à des champs horizontaux et verticaux de densités différentes. Cela me permit en fin de compte d'éloigner considérablement l'espace sonore de ma musique de celui de l'original. Les strophes de Bach apparaissent cependant inaltérées et en superposition, dans leur tempo propre.

Les textes de Cardenal servaient de point de départ, apparaissant dans le chœur, dans les deux groupes de voix seules et les trois protagonistes, simultanément dans les quatre langues qu'emploie l'œuvre, en espagnol, en allemand, en anglais et en portugais. Le texte se compose des fragments suivants : « Le peuple ne meurt jamais – Je chante un pays qui naîtra bientôt – Le lac, bleu en quelques endroits, en d'autres d'argent et d'or. Dans le ciel volent les hérons. » J'ai pris le risque avec cette musique qui est comme un hymne de reprendre à nouveau le choral de la résurrection sous une forme nouvelle et tout-à-fait sécularisée. L'énigme des chorals de Bach ouvre ici un chemin vers la liberté, mais à travers la mort.

Traduit de l'allemand par Martin Kaltenecker

CATALOGUE DES OEUVRES

Editeurs :

B&H	Breitkopf & Härtel, Wiesbaden.
BV	Bärenreiter-verlag, Kassel.
EPL	Edizioni Pegasus, Locarno (Heinrichshofen).
ERM	Edizioni Ricordi, Milano.
ETP	Editions Transatlantiques, Paris.
HGK	Hans Gerig, Köln.
Ms.	Manuscrit.
SSM	Schott's Söhne, Mainz.
UE	Universal Edition, Vienne.

Abendkantate (Ms 1952) ; basse et 5 instruments. Texte : Andreas Gryphius.
Kleine Taufkantate für Christoph (Ms 1952) ; soprano, flûte, alto ou violon. Texte : Bible.
Sonata da chiesa (Ms 1953) ; violon et orgue. Création : 1953, Küsnacht.
Ciacona (Ms 1954) ; orgue. Création : 1955, Zürich.
Partita (BV 1954) ; violoncelle et clavecin. Création : 1956, Zürich.
Sechs kleine Vokalisen (EPL 1955) ; voix d'alto, violon, violoncelle. Création : 1955, Bilthoven.
- Autre version : *Sechs Miniaturen* ; clarinette, violon, violoncelle (EPL 1963).
Concerto per la Camerata (EPL 1955) ; 6 instruments. Création : 1956, Bâle.
Marienhymnus « Quem Terra » (BV 1955) ; voix d'alto et ténor, petit chœur mixte et 6 instruments. Texte : Venance Fortunat.
In memoriam Willy Burkhard (BV 1955) ; orgue. Création : 1956, Zürich.
Der Abend ist mein Buch (Ms 1955) ; voix d'alto et piano. Texte : Rainer Maria Rilke.
Das kleine Lied (Ms 1955) ; deux fois sept duos pour voix d'alto et alto. Texte : Regula Gräfin von Sparr.
Das Te Deum Laudamus Deutsch (BV 1955/56) ; chœur mixte. Texte : Thomas Münster et Michael Weisse. Création : 1962, Zürich.
Drei Lieder nach Gedichten aus dem Mittelhochdeutschen (Ms 1956) ; voix grave et piano. Texte : Manuscrit de Munich, von Kürenberg, Ditmar von Eist.
Psalm 131 (Ms 1956) ; chœur à 3 voix a cappella.
Inventionen und Choral (SSM 1956) ; orchestre. Création : 1961, Zürich.
Antiphonische Kantate (Ms 1956) ; 2 chœurs et orchestre (ou vents, percussions et orgue). Texte : Psaume 136. Création : 1956, Zürich.
Oratio Mechtildis (BV 1956/57) ; Symphonie de chambre pour voix d'alto et orchestre de chambre. Texte : Mechtild von Magdeburg. Création : 1958, Strasbourg.
Litania Instrumentalis (BV 1957) ; orchestre. Création : 1957, Zürich.
Des Engels Anredung an die Seele (UE 1957) ; cantate de chambre pour ténor et 4 instruments. Texte : Johann Georg Albini. Création : 1959, Rome.
2 Compositions (SSM 1957/58) ; septuor à vents. Création : 1959, Lausanne.
Terzen-Studie (Ms 1958) ; variations sur un thème de Brahms pour orchestre. Création : 1958, Zürich.

Auf die ruhige Nacht-Zeit (BV 1958) ; soprano, flûte, alto, violoncelle. Texte : Catharina Regina von Greiffenberg. Création : 1959, St Gallen.
3 Compositions en 2 parties (BV 1958/59) ; quintette à vents. Création : 1959, St Gallen.
Noctes intelligibilis lucis (SSM 1961) ; hautbois et clavecin. Création : 1961, Darmstadt.
Moteti-Cantiones (SSM 1962/63) ; quatuor à cordes. Création : 1964, Bâle.
- Autre version : *Cantio-Moteti-Interventiones* pour orchestre à cordes (SSM 1963).
La Chace (SSM 1963) ; clavecin. Création : 1965, Erlangen.
Soliloquia (BV 1959/64) ; oratorio pour soli (SATBB), 2 chœurs et orchestre. Texte : Aurelius Augustinus. Création : 1964, Zürich — D'après Soliloquia : *Cuius Legibus Rotantur Poli* (BV 1959/60) pour soli (SB), chœur et orchestre. Création : 1962, Londres.
In te Domine speravi (BV 1964) ; orgue. Création : 1965, Kassel.
Alveare Vernat (SSM 1965) flûte et 12 cordes solistes. Création : 1965, Lucerne — Nouvelle version : flûte et orchestre à cordes (SSM 1967).
Musik zu einem Johannes-der-Täufer-Gottesdienst (MS 1965) ; chœur des fidèles, chœur d'église, orgue et orchestre ad. lib. Création : 1965 Männedorf.
- Autre version : *Cantus Cancricans* pour orgue (BV 1965).
Askese (BV 1966) ; flûte, récitant et bande. Création : 1966, Bâle.
To ask the flutist (BV 1966) ; flûte. Création : 1967, Bâle.
Sabeth (SSM 1966/67) ; flûte alto, cor anglais (ou alto), harpe. Création : 1967, Zürich.
Psalm of Christ (SSM 1967) ; baryton et 8 instruments. Texte : Psaume 22. Création : 1967, Brighton.
Grabschrift « in memoriam Zvi Snunit » (Ms 1967) ;baryton et 7 instruments. Texte : Nelly Sachs. Création : 1967, Bâle.
James Joyce Chamber Music (BV 1966/67) ; harpe, cor, orchestre de chambre. Création : 1970, Kiel.
Tenebrae (SSM 1966/67) ; orchestre. Création : 1968, Varsovie.
Der Mensch (Ms 1968) ; voix grave et piano. Texte : Friedrich Hölderlin.
Ascensus (SSM 1969) ; flûte, violoncelle et piano. Création : 1969, Lenzerheilde-Valbella.
Kleine Deutsche Messe (BV 1969) ; (5 versions instrumentales et chorales) Création : 1969, Lucerne.
Tempora (SSM 1969/70) ; concerto pour violon et orchestre. Création : 1970, Winterthur.
... inwendig voller figur... (SSM 1970/71) ; chœur, récitants, bande et orchestre. Texte : Apocalypse de Jean, Albrecht Dürer. Création : 1971, Nuremberg — dérivé : *Traumgesicht* pour voix d'homme solo (SSM 1971).
Hiob 19 (SSM 1971) ; chœur et 9 instruments. Texte : Livre de Job. Création : 1973, Kassel.
Ein Hauch von Unzeit I à VII « plainte sur la perte de la réflexion musicale — quelques madrigaux pour instruments quelconques... » (B&H 1972)
effectif variable, 7 versions. Création : 1972, Wiesbaden
... Ausgespannt... (SSM 1972)
Musique religieuse pour baryton, 5 groupes instrumentaux, haut-parleur, bande et orgue. Texte : Saint Jean de la Croix, Livre de Job, Joachim de Fiore, Quirinus Kuhlmann, Theillard de Chardin... Création : 1972, Berne.

Jot, oder Wann kommt der Herr zurück (SSM 1972/73) ; opéra dialectique sur un livret de Philip Oxman. Création (partielle) : 1973, Berlin.
Turnus (SSM 1973/74) ; orchestre et bande. Création : 1974, Francfort.
Im paradies oder Der Alte vom Berge (Ms 1973/75) ; Opéra en 5 actes d'après « Le vieux de la montagne » d'Alfred Jarry. Création : 1975, Bâle.
Senfkorn (ERM 1975) ; voix d'enfant, hautbois, trio à cordes, clavecin. Texte : Isaïe, Ernesto Cardenal. Création : 1975, Brescia.
Schattenblätter (ERM 1975) ; clarinette basse, violoncelle, piano (ou formations réduites). Création : 1975, Prague.
Transpositio ad infinitum (hommage à Paul Sacher) (SSM 1976) ; violoncelle solo. Création : 1976, La Chaux-de-Fonds.
Erinnere dich an G... (SSM 1976/77) ; contrebasse et 17 instruments.
... Ohne Grenze und Rand... (SSM 1976/77) ; alto et petit orchestre. Création : 1977, Genève.
Oiseaux d'Argent... (ETP 1977) ; 1, 2 ou 3 Flûte(s). Création : 1977, Paris.
Lazarus I/II (ERM 1978/79) ; Miettes pour violoncelle et piano. Création : 1978, Bâle.
Beati Pauperes I (ERM 1979) ; flûte, alto, piano et percussion. Création : 1979, Berne.
Beati Pauperes II (ERM 1979) ; Contrefaçon pour 7 solistes, chœur et petit orchestre (avec 2 motets de Roland de Lassus). Création : 1979, Munich.
Sonne der Gerechtigkeit (Ms 1979) ; Musique liturgique pour chœur des fidèles, baryton, récitant, 2 chœurs, 3 groupes de vents, orgue. Création : 1980, Riehen.
Erniedrigt — geknechtet — verlassen — verachtet (ERM 1975/78 — 81/82) ; soli (mezzo, ténor/récitant, baryton basse, sop. enfant), chœur à 16 voix, grand chœur, orchestre (50 musiciens en 7 groupes), bande, dispositif vidéo-acoustique et 5 chefs. Texte : Ernesto Cardenal, Florian Knobloch, Carolina Maria de Jesus, George Jackson. Création : 1981, Amsterdam. Version complète : 1983, Donaueschingen.
Seht den Boden, blutgetränkt... (ERM 1983) ; 14 instruments. Création : 1983, Berlin.
Ñudo que ansì juntàis... (ERM 1984) ; 16 voix solistes en 3 groupes. Texte : Sainte Thérèse d'Avila, Pablo Neruda. Création : 1985, Rotterdam.
... Von Zeit zu Zeit... (ERM 1984/85) ; quatuor à cordes. Création : 1985, Metz.
Cantiones de Circulo Gyrante (ERM 1985) ; solistes (SAB + récitant), chœur, contrebasse, 14 instruments et 2 chefs. Texte : Hildegard von Bingen, Heinrich Böll. Création : 1985, Cologne.
Protuberanzen (ERM 1986) ; 3 petites pièces pour orchestre ; successives ou simultanées. Création : 1986, Hambourg.
Petite pièce (ERM 1986) 3 cors de bassets (ou clarinettes en La). Création : 1986, Gelsenkirchen.
Spes contra Spem I (ERM 1986) ; orchestre et récitant ad. lib. Texte : Richard Wagner. Création : 1987, Freibourg.
Fragmente aus Frühling « in memoriam B. Schulz und K. Szymanowski » (ERM 1987) ; mezzo, alto et piano. Texte : Bruno Schulz. Création : 1987, Varsovie.
La terre des hommes « in memoriam Simone Weil » (titre de travail) (ERM) mezzo et 21 instruments. Texte : Simone Weil.

BIBLIOGRAPHIE

Cette bibliographie, difficile à établir pour ce qui est des textes de Huber lui-même, n'est pas exhaustive. Nous ne signalons pas les articles traduits dans notre dossier.

Articles de Klaus Huber :

« Gedanken zum 70.Geburtstag von Willy Burkhard », in *Schweizerische Musikzeitung*, vol. 110, 1970, p. 212.
Allocution pour la remise du Prix Beethoven, in *Melos* vol. 38, 1971, p. 40.
« Kunst als Flaschenpost », in *Schweizerische Musikzeitung*, vol. 119, 1979, p. I.
« Zum Stellenwert des zeitgenössischen Komponisten », conférence lors du *3.Komponiusten - Symposium* du « Interessenverband Deutscher Kompnisten », Mainz, 25 juin 1983.
« Kirchenmusik », article datc., août 1978.
« Über geistliche Musik heute », article dact., septembre 1986.
« Kunst und Selbstverwirklichung », article dact., janvier 1972.
Allocution pour la remise du Prix de la ville de Bâle, 16.11.1978.
« Warum schreibe ich Musik », in *Radius*, juin 1979.
« ... Das Heraufkommende im Alten freilegen », in *Musik und Medizin*, janvier 1979.
« Musik für Orchester heute » in *Gustav Mahler*, Studien zur Wertungsforschung, 9, Graz, 1977.

Articles consacrés à Klaus Huber :

E.H. Flammer, « Eine Analyse von Klaus Hubers Tenebrae », in Melos, vol. 4, 1978, p. 295.
U. Gasser, « Klaus Hubers Schaffen », in *Schweizerische Musikzeitung*, vol 118, 1978 pp. 142-148.
K. Keller, *Aspekte der Musik von Klaus Huber*, thèse dact., Berne, 1976.
H. Oesch, « KlausHuber », in *Schweizerische Musikzeitung*, vol. 101, 1961, 3, pp. 12-19.
K. Schweizer, « Geschichte eingespannt in Gegenwart », in *Neue Zeitschrift für Musik*, 1985, 7/8, pp. 32-38.
A. Zimmerlin, « Klaus Hubers musikdramatisches Werk » in *Musiktheater*, Bonstetten, 1983, pp. 167-180.

DISCOGRAPHIE

Des Engels Anredung an die Seele
Eric Tappy: ténor, Ursula Burkhard: flûte, Hans-Rudolf Stalder: clarinette, Bernard Léguillon: cor, Wilhelmine Bucherer: harpe.
Direction: Erich Schmid — Elite Special TLPE 6001 (épuisé)

Ein Hauch von Unzeit
Ensemble "Neue Horizon" de Berne Direction: Urs Peter SCHNEIDER
Jecklin 544/545

In Te Domine speravi
Heiner KÜHNER: orgue — CAM SM 94040
Bernhard BILLETER: orgue — PSR 41014

...inwendig voller figur...
Choeurs de la Radio Bavaroise, Orch. Philharmonique de Nuremberg
Direction: Hans GIERSTER — Wergo WER 60069

Noctes intelligibilis lucis
Heinz HOLLIGER: hautbois, EdithPICHT-AXENFELD clavecin:
Compositeurs Suisses CT-64-21
Heinz HOLLIGER: hautbois, Jürg WYTTENBACH: clavecin:
Philips PHI 6500202

Das Te Deum Laudamus Deutsch
Renate LEHMANN: soprano, Urs DETTWYLER: ténor, Gotthelf KURTH: baryton; Chœur de Bâle. Direction: Max WEHRLI — CAM SM 94040

Tempora (concerto pour violon et orchestre)
Hansheinz SCHNEEBERGER: violon, Orch. de chambre de la radio d'HilversumDirection: Paul HUPPERTS — Wergo WER 60069

Tempora
Même soliste, Orchestre de Winterthur;
Direction: Francis TRAVIS — CTS 40

Zwei Sätze (pour septuor à vents)
Umberto INDUNI, Henri ADELBRECHT, Roger CHEVALLIER, Bernard LEGUILLON, André SIVANNE, F. WERHAHN, Helmut HOLZHEU
Direction: Erich SCHMID — Elite Special TLPE 6001 (épuisé)

En préparation:

Soliloquia
Choeurs et orchestre de la Radio Bavaroise. Direction: Hans ZENDER,
Communauté de travail pour la diffusion de la musique suisse

Moteti-Cantiones - ...von Zeit zu Zeit
Quatuor de Berne — Musicaphon - Berne.

Cantiones de Circulo Gyrante
Choeur Bach de Cologne, Ensemble Köln
Direction: Christian COLLUM et Robert H.P. PLATZ — Thorofon

Ñudo que ansì juntàis - Senfkorn - Noctes intelligibilis lucis
Ensemble et solistes japonais — Fontec - Tokyo.

BELGIQUE : ARS MUSICA 89
Le Printemps de la Musique Contemporaine

Un nouveau festival de musique contemporaine se tiendra en mars prochain en Belgique. Pourquoi un nouveau festival dans un pays qui en compte déjà une cinquantaine ? Pourquoi cette focalisation sur la musique contemporaine qui n'a pas la réputation d'attirer les foules ?
Les promoteurs et les organisateurs du festival partent du principe que la musique est un système symbolique. Les situations et les évolutions de ce système offrent une image des états de tension dans l'existence de l'homme en tant qu'être social. La musique contemporaine est ainsi une métaphore de la vie d'aujourd'hui et de ses perspectives. Dans les tentatives de concevoir la vie d'une manière consciente, la volonté et l'effort d'une connaissance profonde et réelle indispensable. En premier lieu, cela signifie une réflexion sur le cosmos et le chaos, sur la détermination et le hasard, sur l'unité et la dispersion, sur la distanciation et l'engagement, la tradition et le renouvellement... Ces problèmes très anciens ont reçu de nouvelles réponses, parfois surprenantes.
Vu ce besoin de la musique contemporaine esquissé ci-dessus, on cherche dans de nombreux milieux des réponses à formes diverses. Du point de vue quantitatif, l'offre n'est ni plus ni moins importante qu'au cours des deux derniers siècles, et le besoin réel, c'est-à-dire, social, qui apparaît dans l'intérêt public pour la musique contemporaine est resté bien marqué. Cela s'est encore vérifié tout récemment, lorsque les Jeunesses Musicales de Belgique (partenaire important dans l'asb1 organisatrice) ont organisé un colloque autour d'Alban Berg, avec des conférences, des ateliers, des concerts,... devant plus de 500 jeunes venant de 13 pays. Ce colloque, qui bénéficie de la fructueuse collaboration du Théâtre Royal de la Monnaie et du Goethe-Institut-Brüssel, a mis en évidence un besoin de musique plus contemporaine, besoin auquel le festival se veut de répondre.
Cependant, l'offre internationale de musique contemporaine est relativement faible, surtout comparé à l'offre globale, on pourrait même parler de « sur-offre », dans les répertoires classico-romantique, jazz, rock, de la musique de consommation et même comparé à la musique ancienne, longtemps marginalisée.
Il est vrai que la création musicale est trop rarement présentée avec une conception cohérente et un souci de réflexion sur la musique et sur le monde en général. Les classiques de la musique d'après-guerre et ceux de la jeune génération sont rarement

joués ensemble ; de même les différents genres (théâtre musical, musique d'orchestre et de chambre, musique instrumentale et vocale) sont rarement réunis. Il est rare de trouver dans une même manifestation à la fois la musique nouvelle traditionnelle et institutionnalisée, et la musique nouvelle alternative, ou les différents courants esthétiques de l'avant-garde et de la « trans-avant-garde ». En outre, les manifestations qui sont consacrées à la création musicale sont souvent éparpillées, et ne parviennent pas à créer l'événement médiatique.

C'est pourquoi ce nouveau festival se donne un triple objectif : proposer un panorama de la musique contemporaine belge et européenne dans toute sa diversité, intéresser un public aussi large que possible et en plus former une cellule de réflexion et d'analyse en collaboration avec des partenaires nationaux et internationaux dans le domaine de la musique nouvelle.

Ce n'est bien sûr pas la première fois qu'un festival de musique contemporaine se tient en Belgique, pays situé au centre de l'Europe occidentale, et plus précisément à Bruxelles. De 1964 à 1983, une biennale « Reconnaissance des Musiques modernes » a été organisée par la RTB (Radio et Télévision Belge). Le rôle des institutions européennes de radio-diffusion a toujours été d'une grande importance historique dans le soutien de la musique contemporaine, déjà dans l'entre-deux-guerres, et encore davantage dans la vie musicale d'après-guerre. Leur rôle d'organisateur a été cependant ramené à celui de co-organisateur, en raison de facteurs socio-économiques et politiques, entre autres la communautarisation du paysage audio-visuel en Belgique. Le nouveau festival, qui bénéficiera des archives, de l'infrastructure, de l'expérience et de la compétence de la RTBF (Radio et Télévision Belge de la Communauté française) et de la BRT (Belgische Radio en Televisie - Nederlandse Uitzendingen), rassemble également (fait sans précédent), les principaux partenaires du monde musical belge.

L'un des buts du festival est de mettre en évidence différentes générations de créateurs. Cependant l'événement est particulièrement centré sur l'Europe des quinze dernières années, tant par des créations que des reprises d'œuvres de compositeurs, belges et européens, actifs dans les années 70 et 80. On a fait un grand effort pour promouvoir les jeunes compositeurs belges face à un public international. En outre, les organisateurs ne veulent pas négliger les classiques reconnus – mais néanmoins encore trop peu connus – de la musique européenne d'après guerre. Une place plus modeste sera réservée à la génération d'avant-guerre.

Le nouveau festival a pour but de réunir en premier lieu les jeunes musiciens (interprètes et compositeurs) autour de la musique d'aujourd'hui, d'apporter aux jeunes et au public concerné une information de qualité sur l'évolution musicale actuelle, et enfin de sensibiliser le « grand public » à la musique des quarante dernières années.

Le festival se déroulera du vendredi 3 jusqu'au vendredi 24 mars 1989. Il dure donc trois semaines. La première et la dernière semaine sont consacrées exclusivement aux concerts, tant à Bruxelles que dans d'autres grandes villes belges. La deuxième semaine, point culminant du festival, aura lieu principalement à Bruxelles, et sera coordonnée par la Fédération des Jeunesses Musicales de Belgique (Fédération des Jeunesses Musicales de la Communauté française de Belgique, Federatie van Jeugd en Muziek - Vlaanderen, Föderation der deutschsprachigen ostbelgischen Sektionen Jugend und Musik), Ars Musica, la Société Philarmonique de Bruxelles et Société des Concerts Populaires, en collaboration avec différentes revues musicales importantes, par exemple « Entretemps » (France), « Gaudeamus » (Pays-Bas), « Contemporary Music Review » (Grande-Bretagne), « Musik-Texte » (Allemagne Fédérale), ainsi qu'une revue italienne et des revues américaines qui veulent s'ouvrir sur l'Europe comme « Music Perception » et « Perspectives of New Music ». A côté des concerts, il y aura aussi, du mardi au jeudi de cette deuxième semaine, des conférences et des master classes (pour jeunes compositeurs et interprètes). Le vendredi et le samedi, un colloque aura lieu avec des compositeurs, des interprètes et des scientifiques autour du thème du « modernisme » et de la place des médias et du public dans

la création, l'interprétation et la perception de la musique contemporaine. Pendant le colloque, la traduction simultanée (français, néerlandais, anglais, allemand) sera prévue. Des films concernant des compositeurs contemporains ou des films (muets) accompagnés par de la musique contemporaine sont prévus, de même que des animations et une exposition autour de Iannis Xenakis, une excellente occasion d'aborder également les arts plastiques et l'architecture contemporaine, et de la créativité contemporaine en général. Grâce à la variété et à la multi-disciplinarité de la programmation, les organisateurs espèrent arriver à une image de synthèse.

Le centre de toutes ces activités sera donc Bruxelles, et plus précisément l'ancienne maison de la radio belge, place Flagey, construite à la fin des années 30, de style Art Déco tardif et conçue par l'architecte Joseph Diongre. Ce bâtiment offre différents espaces, petits et grands, adaptés aux conférences, master classes et concerts de différents ensembles. Ce festival consacré à la musique contemporaine européenne sera davantage à sa place dans cette ville où se croisent depuis toujours les différentes cultures européennes.

A l'heure de la préparation du grand marché européen en 1992, le festival a pour ambition un dialogue culturel fructueux entre les nations européennes, avec tout ce qui les caractérise et les réunit, avec leurs réalisations et leurs aspirations.

Voilà pourquoi des institutions musicales et culturelles belges se sont associées dans le but de créer annuellement en Belgique ce printemps de la musique contemporaine, qui marquera ainsi, dans un domaine avancé de la pensée artistique, leur volonté de répondre à la vocation de « carrefour européen ».

Pour tous renseignements pratiques
« ARS MUSICA » - 18, place Flagey - B 1050 Bruxelles

MICHEL CHION
« Du son à la chose : hypothèses sur l'objet sonore »

Analyse Musicale N° 11, avril 1988

Les positions de la musique concrète, établies à partir des années 50 par P. Schaeffer, n'ont guère été prises en compte par les héritiers d'une certaine tradition de l'écriture musicale. Ce rejet s'est opéré, de façon bien compréhensible, au vu des résultats « sonores » de cette école, qu'ils apparaissent unilatéralement expérimentaux ou qu'ils s'avèrent condamnés à l'anecdote et à l'illustration.

Il y aurait cependant une sévère injustice à négliger la réflexion qui soustend le travail électro-acoustique : si la composition ne saurait être l'exécution pratique d'une théorie, si les œuvres musicales ne sont pas les fruits auxquels juger l'arbre conceptuel, si nulle théorie ne saurait en vérité « s'appliquer », il faut bien alors accepter de traiter séparément discours et œuvres et reconnaître que, vingt ans après la publication du « Traité des objets musicaux », la pensée théorique de la musique concrète reste bien vivante.

Michel Chion ne cesse de nous en donner la preuve : il y avait déjà son article paru en avril 1986 dans cette même revue. Il y a désormais ce développement sur les rapports entre objet sonore et « chose ».

Rappelant que l'acte fondateur de la musique concrète fut le postulat d'une disjonction entre le son et sa cause, disjonction inaugurant l'approche du son comme objet sonore et préludant ainsi à cette perception acousmatique où l'écoute se trouve privée d'une présence visuelle de la source sonore, Michel Chion relève quelques apories de cette position.

En premier lieu, pour qu'il y ait objet il faut que lui soit garantie une certaine qualité de permanence ; or l'objet sonore ne saurait acquérir de permanence – dans la durée – qu'au gré de répétitions qui tendent alors à aliéner sa saisie et son identification par la perception ; si bien qu'au bout du compte il apparaît « qu'en tant qu'objet, le son est impossible ».

Difficulté supplémentaire qu'instruit Michel Chion : si l'objet sonore (acousmatique) est détaché de sa source matérielle, cela cependant ne saurait « empêcher l'auditeur de se représenter les causes » de ces « sons-fantômes » ; d'où l'engendrement de « sources imaginaires » qui interfèrent (anarchiquement) avec l'écoute idéale projetée. Michel Chion avance, en ce point de sa réflexion, un nouveau concept : la « chose », qui désigne pour lui ce qui est source de l'objet sonore et qui, par sa propre permanence, va assurer la constance de l'objet engendré.

Je ne saurais ici résumer la démarche de cet article ni me livrer à la discussion détaillée qu'il mérite. Je souhaiterais seulement, pour en signaler l'importance et l'enjeu, en souligner quelques caractéristiques, l'éclairant ainsi selon un angle d'incidence légèrement biaisé.

On peut relever une prolifération intrinsèque des processus de nomination mis en œuvre par cette réflexion ; certes, il y a toujours une difficulté particulière pour parler du timbre (qui n'est d'ailleurs que la nomination moderne du son), non point que les noms viennent ici à manquer mais au contraire qu'ils se mettent à abonder au moment précis où la nomination ne saurait plus viser à une adéquation : s'il ne s'agit plus d'identifier un objet sonore et une source instrumentale ni d'ajuster un effet et une cause, la vérité (de la nomination) ne saurait plus se penser comme une exactitude et il n'y a plus de place pour quelque dictée musicale qu'on puisse juger « juste » ou « erronée ». Il y a donc une évanescence du langage qui tente de suivre à la trace des entours et des voisinages plutôt que des éléments ou des atomes. Cette multiplication des signifiants ne facilite sans doute pas la saisie de la pensée mais elle est une condition de tout propos qui tente de traquer l'insaisissable.

On peut entendre cet article résonner comme une tentative de transposer – dans le cadre de la musique concrète – le hiatus qui existe traditionnellement entre écriture musicale et perception. C'est un peu comme s'il s'agissait de regénérer un jeu dialectique entre deux catégories disjointes, en l'occurrence entre l'objet sonore et la chose (source imprésentée qu'il s'agit non de deviner mais d'imaginer et d'inventer) ; la « chose » semble ainsi prendre la place de l'ancienne écriture en une équivalence que

Michel Chion suggère à plusieurs reprises : par exemple quand il pose (à tort selon moi) que le solfège aurait eu pour fonction de « décrire les sons » et qu'il s'agirait d'en trouver un substitut ; ou encore quand il convoque un exemple de « chose » et nomme pour cela « l'écriture » (ajoutant très curieusement : « autrement dit le petit être », soit ce qui s'avèrera « l'étricule » mobile et fuyant d'une œuvre de Pierre Henry). Il y a en tout ce texte, me semble-t-il, une tentative profondément originale de refonder, par les rapports « objet sonore »/ « chose », une dialectique équivalente à celle qui relie la perception musicale à l'écriture traditionnelle.

L'ensemble de ces propositions ne sauraient qu'attirer l'attention de tous ceux qui se soucient d'une théorie contemporaine du timbre et de la musique.

F.N.

BRIAN FERNEYHOUGH

Contrechamps n° 8

La revue Contrechamps, animée par Philippe Albéra, nous procure, en chacune de ses livraisons, le bonheur de dossiers fortement construits et fermement développés. Après des numéros consacrés à Bernd Aloïs Zimmermann, aux musiques nord-américaines, à Charles Ives, voici un nouveau volume, particulièrement réussi, dévolu à Brian Ferneyhough. La revue trouve ici le moyen de renouveler un sujet qu'on aurait pu croire épuisé, ne serait-ce que par le dossier qu'Entretemps avait déjà consacré à ce compositeur en novembre 1986 (n° 3). Il est vrai que l'œuvre de Ferneyhough, exhubérante et saturée, sollicite les approches contrastées et autorise la multiplicité des exégèses. Il n'allait cependant pas de soi qu'une nouvelle publication sur ce même sujet saurait tenir ses ambitions ; tel est le cas avec ce numéro de Contrechamps, voilà qui constitue pour notre propre revue une amicale et stimulante concurrence qu'il fait plaisir de relever.

Je me contenterai de signaler quelques contributions de ce volume. D'abord le long entretien entre Ferneyhough et Albéra qui fait très largement le tour de l'itinéraire musical du compositeur. Ensuite l'article de Klaus K. Hübler, pour l'originalité de son approche, telle cette remarque : dans « l'expressivité de Ferneyhough... ce ne sont pas tellement les états de commencement et de fin qui importent au premier chef, mais les moments du « dejà plus » et du « pas encore » (p. 43). L'article de Claus-Steffen Mahnkopf surprend par son propos liminaire : « mieux faire comprendre les rapports multiples, négligés jusqu'à présent, qui existent entre les pensées d'Adorno et le travail de Ferneyhough » (p. 45) mais reste constamment stimulant ; par exemple cette réflexion : « son concept du geste succède à ce qui, autrefois, s'appelait le thème » (p. 58). Le dossier comporte également une très précieuse analyse de la trilogie pour piano : « Lemma-Icon-Epigram » par Richard Toop ; il conclut par la traduction française de quelques articles importants du compositeur. Voilà donc, en 180 pages, un tour d'horizon tout à fait précieux qui diversifie et complète l'approche d'une des pensées musicales les plus originales de ce temps.

Donnons, en « bonnes feuilles », quelques déclarations du compositeur publiées dans ce numéro :

— « Je suppose qu'on écrit pour ces dix ou douze individus dont l'avis et l'estime comptent » (169).

— « L'interprétation d'un tout petit nombre seulement de niveaux d'information fondamentalement simples est capable de générer un objet ou un processus de grande richesse et de haute complexité. » (15) « C'est extraordinaire, en fait, comme la superposition de lignes d'information relativement directes et même en petit nombre peut excessivement rapidement conduire à une sérieuse obscurité » (39).

— « Je cherchais, par dessus tout, à générer une forme de « polyphonie mentale » dans l'esprit des interprètes comme une composante essentielle de l'expression. » (26) Le « haut niveau de changement dans de nombreux paramètres empêche effectivement l'exécutant de se « souvenir » trop en avance et le laisse dans un état continuel de « surprise d'exécution », l'horizon de mémoire se refermant sur lui. » (30-31)

— « J'ai eu de nombreuses occasions de travailler en utilisant ces sortes de mouvements figés et brusques, semblables à ceux d'insectes. » (31)

— « Je suis souvent irrité par les compositeurs qui agissent comme s'ils dessinaient d'après nature, selon quelque paysage primitif en leur for intérieur. » (34)

— « Il est clair, me semble-t-il, que les œuvres elles-mêmes ont tendance à couvrir leurs traces presque complètement, si bien qu'il est difficile pour ne pas dire impossible parfois de retrouver, dans l'ordre exact, les étapes du processus génératif. » (38)

— « Pour moi, les structures ne sont pas là pour produire du matériau ; elles sont là afin de restreindre la situation à l'intérieur de laquelle je dois composer. » (96)

— « Il m'arrive de n'avoir, à la lettre, pas la moindre idée de ce que sera la fin d'une œuvre peu de temps encore avant d'avoir à me décider entre plusieurs possibilités plus ou moins équivalentes. » (163) « Il reste souvent devant moi un certain nombre de tensions ou de problèmes irrésolus et en suspens, de sorte qu'à de tels moments j'ai parfois l'impression que la pièce ne pourra réellement jamais être terminée. » (164)

— « Parfois je me dis que les concerts de musique contemporaine devraient se limiter à cinq pièces, chacune ne dépassant pas quatre minutes, et séparées par des pauses qui seraient calculées en proportion inverse de la longueur des pièces. Ecouter vraiment de la musique contemporaine de qualité demande une telle intensité et un tel engagement que les pratiques actuelles du concert sont soit le reflet de la décadence de nos capacités auditives, soit une de leurs causes premières. » (173)

F.N.

Pour tous ceux qui sont engagés dans les métiers de la musique,
une analyse musicale vivante, un document de référence et un outil de formation

ANALYSE MUSICALE

Revue publiée sous l'égide de la Société Française d'Analyse Musicale

Chaque trimestre — 80 pages grand format

N° 12 – JUIN 1988

Textes fondamentaux et grandes analyses d'hier et d'aujourd'hui
un numéro exceptionnel, un grand texte posthume

BARRAQUÉ-DEBUSSY

La Mer

Présentation d'Alain POIRIER

P. CHARRU – Une analyse des 24 *Préludes pour piano*
V. MATAIGNE – Une analyse du *Prélude à l'Après-midi d'un faune*
M. CHIMÈNES – Un inventaire bibliographique commenté
G. STRELETSKI – Une gestique de direction pour l'*Après-midi d'un faune.*

Index et Rubriques

Index annuels cumulés Matières-Auteurs-Compositeurs – 1er Congrès Européen d'Analyse Musicale – Questionnaire aux lecteurs.

Rappel des thèmes des numéros parus ou à paraître (1 à 12)

N° 1 Écoute et Analyse. N° 2 Méthodes et applications de l'analyse musicale. N° 3 Le timbre : forme, espace, écriture. N° 4 Analyse comparée : musique, peinture, littérature. N° 5 Analyse et pédagogie. N° 6 L'espace-temps musical. N° 7 L'interprétation en question. N° 8 Musique et mouvement. N° 9 Voix et instrument. N° 10 Geste et musique. N° 11 Analyse, création et musiques ethniques. N° 12 Grandes analyses : Barraqué-Debussy

NB. Tous les articles de la Revue font l'objet de résumés substantiels en français et en anglais

VENTES, ABONNEMENTS et INFORMATIONS
11, rue Saint-Augustin, 75002 Paris – Tél. : (1) 42.61.90.79

Tarif	France	Étranger		France	Étranger
Abonnement 4 numéros	235 F	280 FF	Prix au numéro	75 F	90 FF
Série 1 à 4 (tarif spécial)	185 F	220 FF	Prix au numéro	60 F	70 FF
Série 5 à 8	225 F	280 FF	Prix au numéro	70 F	90 FF
			Prix spécial n° 12	95 F	120 FF

COUPON-RÉPONSE. Pour toute commande ou information, remplir et renvoyer le présent coupon.

- Je désire recevoir une documentation ☐
- Je désire acquérir une série 1 à 4 ☐
  une série 5 à 8 ☐

m'abonner nos 9 à 12 ☐ nos 10 à 13 ☐ nos 11 à 14 ☐

les numéros suivants ☐

Ci-joint mon règlement. *Pour l'ÉTRANGER, règlement exclusivement en FRANCS FRANÇAIS*

Nom ..... Profession .....

Adresse : rue et n° .....

ville, région ..... Code postal ..... Pays .....

NUMERO 1 *(épuisé)*
ANTOINE BONNET : Sur Ligeti.
GERARD PESSON : Three songs from W. Shakespeare de Stravinsky, une œuvre du passage.
FRANCOIS NICOLAS : Visages du Temps : Rythme, Timbre et Forme.
BENOIT JULLIEN : Partitions d'architecture.
DOSSIER HELMUT LACHENMANN

NUMERO 2 *(épuisé)*
DENIS LEVY : Le cinéma a-t-il besoin de la musique ?
JEAN-LOUIS LELEU : Le quoi et le comment.
JEAN-PHILIPPE GUYE : Analyse du sens, sens de l'analyse.
MARC TEXIER : Prière d'écouter.
DOSSIER FRANCO DONATONI

NUMERO 3
HUBERT GUERY : Questions d'interprétation.
DENIS COHEN : Réduire la marge de non-écriture.
ANTOINE BONNET : L'offrande musicale.
PIERRE LUSSON : D'un amour des mathématiques et de la musique.
DOSSIER BRIAN FERNEYHOUGH

NUMERO 4 *(épuisé)*
MARTIN KALTENECKER : L'homme au perroquet.
ALDO BRIZZI : Le laboratoire du vide.
CELESTIN DELIEGE : La fin du romantisme.
DOSSIER ELLIOTT CARTER

NUMERO 5
SPECIAL JEAN BARRAQUE
FRANCOIS NICOLAS : Le souci du développement chez Barraqué.
BILL HOPKINS : Barraqué et l'idée sérielle.
ANDRE HODEIR : Le pari de la discontinuité
PATRICK OZZARD-LOW : Barraqué-Broch-Heidegger.
MICHEL FANO : Le temps de l'amitié.
ANDRE RIOTTE : Les séries proliférantes.
HERIBERT HENRICH : Des techniques sérielles dans le « Temps Restitué »
JOEL-FRANCOIS DURAND : La Sonate pour piano
ROSE-MARIE JANZEN : L'inachèvement sans cesse.
JEAN BARRAQUE : Propos impromptu bibliographie, discographie, catalogue.

NUMERO 6
Béatrice CHEVASSUS : Ombres
York HOLLER : La situation présente de la musique électronique
Michael LEVINAS : Le son et la musique
Rudolf FRISIUS : La composition comme essai de synthèse structurelle et sémantique (Licht de Stockhausen).
DOSSIER IANNIS XENAKIS

N° 8, MARS 1989
DOSSIER:
GERARD GRISEY, TRISTAN MURAIL

BULLETIN D'ABONNEMENT

NOM .....
PRÉNOM .....
ADRESSE .....
.....
CODE POSTAL .....
VILLE .....
.....
PAYS .....

Facultatif :
TÉLÉPHONE .....
PROFESSION .....

☐ Désire recevoir un numéro.
France : 80 F
Étranger : 90 F

☐ S'abonne à ENTRETEMPS :
4 numéros, à partir du n° .....
France : 260 F
Étranger : 330 F
Abonnement de soutien : à partir de 500 F.

Les chèques bancaires ou postaux et mandats internationaux sont à libeller à l'ordre de ENTRETEMPS.

Bulletin d'abonnement à envoyer à :
ENTRETEMPS, 42, rue de Montmorency,
.75003 PARIS - Tél. : 42.22.12.47

© **1988** Revue « ENTRETEMPS »
Tous droits de reproduction réservés
pour les textes originaux et les traductions

ENTRETEMPS
est une revue trimestrielle
de musique contemporaine
composée par Europresse,
64 rue des Binelles,
92310 Sèvres,
imprimée sur les presses
de l'Imprimerie des PUF,
73 avenue Ronsard,
41100 Vendôme.
N° 34 679

Graphisme:
Frédéric Bérard-Caseneuve,
39 rue Guy Mocquet,
91700 S^{te} Geneviève des Bois